EL REBUSQUE MUSICAL EN BOGOTÁ: UNA MIRADA DESDE LA CRÓNICA

AUTOR

MARÍA CAMILA ALARCÓN GUZMÁN

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTÁ

2010

EL REBUSQUE MUSICAL EN BOGOTÁ: UNA MIRADA DESDE LA CRÓNICA

AUTOR

MARÍA CAMILA ALARCÓN GUZMÁN

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TITULO DE COMUNICADOR (A) SOCIAL

CAMPO PROFESIONAL

PERIODISMO

DIRECTOR

ÁNGELA MARCELA CASTELLANOS BARBOSA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTÁ

2010

ARTICULO 23

DE LA RESOLUCIÓN No. 13 DE JUNIO DE 1946

"La universidad no se hace responsable de los conceptos emitidos por sus alumnos en sus proyectos de grado. Solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y por que lo trabajos no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, que se vea en ellos el anhelo de velar la verdad y la justicia".

Bogotá, 8 de junio de 2010

Señor
JÜRGEN HORLBECK
Decano académico
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Pontificia Universidad Javeriana

Señor Horlbeck:

Me dirijo a usted para presentarle mi trabajo de grado "El rebusque musical en Bogotá: una mirada desde la crónica", cumpliendo así con los requisitos que exige la Facultad para optar por el título de Comunicador Social y Periodista.

Atentamente,

____
María Camila Alarcón Guzmán

Bogotá, 8 de junio de 2010

Señor
JÜRGEN HORLBECK
Decano académico
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Pontificia Universidad Javeriana

Señor Horlbeck:

Me dirijo a usted para presentarle el trabajo de grado "El rebusque musical en Bogotá: una mirada desde la crónica", con el cual la estudiante MARÍA CAMILA ALARCÓN GUZMÁN opta por el título de Comunicador Social con énfasis en Periodismo.

Atentamente,

____
Ángela Marcela Castellanos Barbosa

ÍNDICE

Introducción

Bogotá es una ciudad que cuenta con una amplia diversidad cultural. Una forma en la que esta diversidad se hace evidente es a través de las expresiones musicales que se desarrollan, principalmente, en la vida nocturna de la ciudad. Muchos músicos utilizan su actividad artística como forma de garantizarse el sustento. Y así como reflejan la diversidad, estos músicos también son un ejemplo de la hibridación cultural que se vive en la capital colombiana.

Es importante que la comunicación se encargue de abarcar las experiencias culturales de los músicos que viven y trabajan en Bogotá. Teóricos como Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini han insistido en la necesidad de que estas experiencias hagan parte del campo de estudios de la comunicación, tanto desde la teoría como desde la práctica.

Este trabajo busca precisamente eso. Abordar, desde la comunicación, esas experiencias cotidianas de los músicos que trabajan en Bogotá. De esta forma se le da voz a la diversidad de experiencias musicales que hay en la ciudad, no únicamente desde la teoría sino también desde la práctica.

Por esta razón se escogió el género de la crónica, pues a través de él es posible poner en práctica los planteamientos de teóricos como Martín Barbero y García Canclini. En estas crónicas periodísticas se refleja la diversidad y la hibridación cultural que hay en Bogotá. También se hace evidente la forma en la que una actividad artística como la música, además de ser una expresión cultural, es utilizada por algunas personas como mecanismo para garantizarse el sostenimiento.

Fue necesario realizar un trabajo de campo profundo con cada uno de los personajes seleccionados para escribir las crónicas periodísticas que conforman el producto final de este trabajo. Sus historias permiten entender algunas de las experiencias culturales que se viven en Bogotá.

Este trabajo consta de tres capítulos. En el primero se trabajaron y se relacionaron entre sí los conceptos de comunicación, cultura y ciudad desde un enfoque teórico. En el segundo se desarrolló el concepto de periodismo narrativo y se habló de la crónica como género. En el último capítulo se desarrollaron cuatro crónicas periodísticas que reflejan una parte de la diversidad musical que existe en Bogotá.

Comunicación y cultura, en relación permanente

En este documento se propone abordar, desde la comunicación y el periodismo, las experiencias culturales de los músicos que desarrollan su actividad en la vida nocturna de Bogotá. De esta forma se hará evidente la diversidad cultural que existe en la ciudad. Así mismo, se pondrá en práctica una visión más amplia de la comunicación, según la cual ésta no debe limitarse al estudio del emisor y del receptor de un mensaje. Tampoco puede ser abordada únicamente desde la teoría, sin tener en cuenta las experiencias sociales en las que se desarrolla.

Teóricos como Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini han insistido en la importancia de que la comunicación abarque la pluralidad de formas de comunicar. Desde esta mirada, entonces, queda incluida la multiplicidad de procesos culturales dentro del campo de estudios de la comunicación.

Estos procesos culturales, a su vez, están mediados por la comunicación. Así lo planteó Jesús Martín Barbero en la Cátedra Unesco de Comunicación InCom – UAB. “Las culturas permanecen vivas mientras se comunican entre ellas, siendo la comunicación una dimensión constitutiva de la vida cultural y no sólo su exhibición” (Martín Barbero, 2008).

De esta forma, comunicación y cultura están permanentemente interrelacionadas. Mientras los procesos culturales son abordados desde el campo de estudios de la comunicación, ésta juega un papel determinante como mediadora en la producción de culturas.

En su texto *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, Martín Barbero destaca la importancia de que la pluralidad de matrices culturales sea analizada desde la comunicación. “Y entonces cualquier escuela de comunicación que quiera estar mínimamente abierta a la complejidad de los procesos de comunicación hoy tendrá que asumir la diversidad de modos de comunicación en que se expresa la pluralidad cultural, tanto étnica como de clase, con su riqueza y con su conflictividad” (Marín Barbero, 1990, p. 145).

Para Jesús Martín Barbero es importante que la comunicación incluya dentro de su objeto de estudio la dimensión cultural. Insiste en la necesidad de asumir "que los procesos de comunicación no se agotan en el análisis de medios y mensajes, de canales y redundancias, y debe hacer entrar en su análisis y en su práctica la dimensión cultural y los conflictos que ella articula y los espacios en que se constituye: indígenas, populares rurales y urbanos, nacionales, transnacionales" (Martín Barbero, 1990, p. 145).

Martín Barbero sostiene que el campo de estudios de la comunicación no puede ser delimitado desde la teoría, sino que debe abarcar las prácticas sociales de la comunicación. Y afirma que en América Latina estas prácticas no se limitan a lo que pasa por los medios: se articulan a espacios y procesos religiosos, políticos y artísticos (Martín Barbero, 1987).

De la misma forma, Martín Barbero afirma que si la comunicación quiere estar abierta a la complejidad de los procesos comunicativos, tendrá que asumir la pluralidad cultural que se expresa en los modos de comunicación.

"Las diferencias que importan en la cultura no son las que diversifican u organizan el campo de la cultura, ni como mundo de prácticas (literatura, música, teatro, plástica, danza, etc.), ni como trama de escuelas, estilos o tendencias, sino las que produce la experiencia social, esto es, la diferencia entre experiencias culturales" (Martín Barbero, 1991, Pg. 2).

Martín Barbero insiste en que la comunicación debe analizar la cultura desde las mediaciones.

> En todo caso no se trata de desdibujar teóricamente la fuerza social de los medios sino de *diseñar un nuevo mapa de problemas:* el de las mediaciones que constituyen las diferentes matrices culturales, las diversas temporalidades sociales, la pluralidad de los sujetos, de las instituciones y de las organizaciones. La especificidad del campo de la comunicación deja así de responder a un recorte teoricista […] para ser rescatada en la construcción de las articulaciones en la cultura de las prácticas de comunicación con los movimientos sociales (1990, p. 152).

Las experiencias de los músicos en la vida nocturna de Bogotá se enmarcan dentro de esta visión de la comunicación. A través de éstas es posible descubrir la diversidad cultural de la ciudad. A

su vez, los músicos representan una pluralidad de formas de comunicar que debe ser abarcada desde la comunicación.

Siguiendo por la misma línea, Jesús Martín Babero, en su texto *Un periodismo para el debate cultural,* plantea un nuevo significado para el concepto de periodismo cultural. Pero para que esta definición de pueda aplicar es necesario entender la cultura como algo más que "un campo especializado de prácticas y productos, sino la dimensión expresiva y creativa de la vida cotidiana" (Martín-Barbero, 1991, p. 2).

Según Jesús Martín Barbero, el periodismo cultural debe definirse no como un tema o un ámbito sino como un modo de interpelar la diversidad cultural y de dar voz, imagen y escritura a los diversos actores sociales en cuanto sensibilidades, formas de hacer y de experimentar lo cultural (Martín-Barbero, 1991, p. 2).

Cultura en la ciudad: una mirada desde la música

Al incluir los procesos culturales en el campo de estudios de la comunicación es importante tener en cuenta que estos están caracterizados por la diversidad. Particularmente en el ámbito urbano, pero también en el rural, diferentes culturas se desarrollan interrelacionándose y mezclándose entre sí. Esto hace que la diversidad se convierta en uno de los factores característicos de las culturas actuales.

Hoy las ciudades son puntos de convergencia de múltiples formas culturales. Como lo afirma Jesús Marín Barbero en su texto *Dinámicas urbanas de la cultura,* nos encontramos ante ciudades "que concentran a la población y que tienen una heterogeneidad cultural fortísima. […] Unas ciudades habitadas por una diversidad, por una heterogeneidad cultural enorme en todos los aspectos" (Martín-Barbero, 1995, p. 136).

Anteriormente, afirma Martín-Barbero, el universo cultural era más homogéneo. Las únicas diferencias culturales eran las que se presentaban entre las élites y las masas. Hoy en día, en cambio, la cultura urbana se caracteriza por su enorme "diversidad de formas y de prácticas, de

estilos de vivir, de estructuras del sentir, de modos de narrar, pero muy fuerte y densamente comunicada” (Martín-Barbero, 1995, p. 152).

Según Jesús Martín Barbero, la cultura urbana en América Latina ha pasado por una dinámica de desterritorialización, lo que “significa que muchos de los referentes culturales que vive la gente de hoy en la ciudad no pertenecen al ámbito de lo nacional sin que tenga nada que ver con lo que hace unos tiempos se llamaba antinacional o anticolombiano” (Martín-Barbero, 1995, p.145). Así mismo, la cultura es el producto de una hibridación, de una mezcla, y esto se hace evidente en las experiencias urbanas de cualquier ciudadano.

En el texto *La ciudad: La calidad del espacio para la vivencia*, Fernando Virviescas subraya la importancia de

> hacer reconocible la ciudad a partir de la vigencia de la heterogeneidad de sus apuestas culturales, sociales, económicas y políticas, es decir, como ámbito por excelencia de nuestra complejidad ciudadana, gran parte de cuya explicación y caracterización descansa en la preeminencia de la llamada informalidad. Hacer pública la ciudad, sus problemáticas y potencialidades, sus ofrecimientos y demandas, a través de los medios de comunicación y de difusión que ocupan y copan el espacio público (1996, p. 166).

En el mismo sentido se pronuncia el filósofo Carlos Gutiérrez en el texto *Ciudad, multiculturalidad y tolerancia*.

> El mundo de hoy es multicultural. Hasta fecha relativamente reciente las diversas culturas habitaban regiones geográficas diferentes; hoy ellas conviven no sólo en las mismas ciudades sino también en las mismas calles y en las mismas casas. Ello no ha sido cosa entre nosotros de inmigración internacional sino del proceso de urbanización nacional, de la emigración del campo hacia las grandes ciudades (1996, p. 319).

La cultura urbana actual es el resultado de múltiples procesos sociales, dentro de los que se destacan las migraciones desde las zonas rurales a la ciudad. Bogotá, por supuesto, no es la

excepción. La capital colombiana se ha convertido en el punto de encuentro de diversas culturas que se han mezclado y han generado una heterogeneidad cultural.

> Bogotá, en especial, se ha convertido así en una capital nacional en el sentido de albergar 'colonias' de los diferentes departamentos y regiones que no pocas veces sobrepasan en número a las respectivas capitales de provincia. Aquí se evidencia 'la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana' de la que habla el artículo 7º de la nueva Constitución. Nuestras metrópolis pueden ser vistas hoy como laberintos donde chocan, se fructifican recíprocamente, se absorben y se inventan las culturas; como los escenarios donde, a despecho de quienes se empeñan exclusivamente en rescatar la memoria urbana, florece lo híbrido cultural (Gutiérrez, 1996, p. 319).

Una forma de encontrar diversidad y heterogeneidad en las expresiones culturales urbanas es a través de la música. Además de ser un referente cultural, la música es también una forma de comunicación, "una expresión comunicativa en la que se crean y negocian significados". Los músicos son actores sociales que hacen y experimentan lo cultural de diversas formas, y es importante que el periodismo cultural les de voz, imagen y escritura.

"Pocos desconocerían que la música es parte fundamental de la cultura urbana contemporánea. Al hacer una semblanza de la vida cultural de las ciudades de los siglos XIX y XX resulta inevitable reconocer que la música popular ha sido uno de los elementos más importantes", asegura Egberto Bermúdez, musicólogo colombiano, en su texto *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. (2000, pg. 10)

En una ciudad como Bogotá hay muchas y muy diversas formas de expresarse y de comunicarse a través de la música. También hay diversos escenarios en los que se producen las experiencias musicales. Estos escenarios ya no se limitan a los auditorios ni a los teatros, sino que abarcan desde las calles, los parques y los buses, hasta los bares, los restaurantes, las residencias y los centros comerciales.

Así lo sostiene Egberto Bermúdez. "Hoy en día es más fácil reconocer el papel de la música de la cultura urbana. Lo es, si caemos en cuenta de que en nuestras ciudades estamos sometidos al

inclemente bombardeo de diversos estilos musicales, en los vehículos de transporte colectivo o en los lugares públicos" (2000, p. 11).

Y es que este reconocimiento de la diversidad cultural y musical ha llevado a que los músicos encuentren en su actividad una manera de garantizar su supervivencia. De esta forma, algunos habitantes de la ciudad utilizan la música como forma de rebuscar y asegurar su sostenimiento. Uno de los escenarios más propicios para esto es la noche: la vida nocturna de Bogotá.

Allí los músicos han encontrado muchas formas de aprovechar su actividad como método de supervivencia. Estas formas de expresión musical utilizadas como oportunidades de rebusque nocturno van desde las serenatas, los conciertos y los 'toques' en las calles y en los buses, hasta las actuaciones en bares y restaurantes, las presentaciones en eventos y comidas y la participación en orquestas de baile.

Estas son actividades que se realizan principalmente durante la noche. Como se concluyó en la tesis 'Bogotá de noche', en la vida nocturna de la capital colombiana se confunden, con fuerza y dramatismo, las necesidades de diversión y de supervivencia (Ahumada, 1985). Dentro de esta categoría encajan perfectamente las formas de rebusque de los músicos, ya que en ellas se mezclan la diversión y el gusto que les genera su actividad musical, con las necesidades de garantizar su supervivencia en una ciudad que cada vez ofrece menos oportunidades de trabajo formal, especialmente para los músicos.

Esto también tiene que ver con los procesos de migración a la ciudad, que afectan los procesos culturales urbanos. Según Jesús Martín Barbero,

> el aumento brutal de la presión migratoria en los últimos años y la incapacidad de los gobiernos municipales para frenar siquiera el deterioro de las condiciones de vida de la mayoría, está haciendo emerger una 'cultura del rebusque' que devuelve vigencias a 'viejas' formas de supervivencia rural que vienen a insertar, en los aprendizajes y apropiaciones de la modernidad urbana, saberes y relatos, sentires y temporalidades fuertemente rurales (1995, p.155).

Bogotá ha sido testigo del aumento de este fenómeno migratorio en Colombia. Así lo afirma Armando Silva en su texto *Bogotá imaginada*.

> En Bogotá, una ciudad con notables contrastes y con algunos importantes avances en infraestructura, la mayoría de los habitantes son pobres. […] Esta diferencia muestra una gran capacidad de asimilación del éxodo rural y de la pobreza por parte de las economías urbanas, y explica las razones que tiene la gente del campo para emigrar a las ciudades. Este desplazamiento poblacional cobra significativas proporciones a partir de 1999, ante el aumento en la confrontación de grupos insurgentes y paramilitares (2003, p. 163).

Sin embargo, explica Silva, estas migraciones no han derivado en mejoras en cuanto a calidad de vida se refiere. “El reparto de los ingresos en la ciudad es escandaloso, por no decir ultrajante. Si se examinan la riqueza y los ingresos de los hogares, las diferencias son dramáticas, ya que 10% de los más ricos supera en 54 veces al 10% de los más pobres. La situación registrada en la capital es un fiel reflejo de lo que sucede en el ámbito nacional” (2003, p. 163).

Silva relaciona estos procesos migratorios con el rebusque al que se ven sometidas muchas personas en la ciudad.

> Estas bárbaras inequidades, además de la alta tasa de desocupación y del ingente número de inmigrantes no asimilados, hacen que Bogotá esté llena de *rebuscadores*, sonoro apelativo aplicado a quienes se ven obligados a salir a la calle a vender lo que sea. El rebuscador es un aventurero que bajo el sol ardiente o bajo lluvias permanentes recorre la ciudad tratando de conseguir unos pesos para pagar el pan de cada día. Las diversas ocupaciones que se amparan a la sombra de ese sustantivo acaban convirtiendo espacios públicos en especies de talleres creativos donde se inventa de todo. (2003, p. 166).

Los músicos, por supuesto, no escapan a esta situación y, en medio de este rebusque que tienen que vivir, muchas veces se ven enfrentados a lo ‘popular urbano’, que tiene como componente típico, según Carlos Monsiváis, “la sensación de aplastamiento, el saberse sojuzgado por la ciudad. Un pobre urbano es un ser cuya esencia, en todos sentidos, es carecer de recursos, y cuya

presencia colectiva resulta en tiempos de paz una diversión, y en tiempos de crisis una amenaza" (1987, p.119).

Estas formas de rebusque de los músicos se enmarcan dentro del concepto de ciudad planteado por Michel Maffesoli, según el cual "el objeto ciudad es una sucesión de territorios en los que la gente, de manera más o menos efímera arraiga, se repliega, busca cobijo y seguridad" (Maffesoli, citado en Martín Barbero, 1995, p.152).

Ciudad y comunicación, mediadas por la música

El universo cultural urbano es heterogéneo. Además de ser diverso, implica también el concepto de hibridación, que es entendido por Néstor García Canclini como "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (1990, p. 14).

Bogotá se ha convertido en el punto de encuentro de diversas culturas que se han mezclado y han generado una heterogeneidad cultural. Los músicos que viven y trabajan en la capital no han escapado a esta hibridación. La necesidad de supervivencia, y la posibilidad de utilizar la música como una forma de rebusque que garantice su sostenimiento, han hecho que los músicos se desenvuelvan cada vez más dentro de un ambiente de hibridación cultural.

Esto se ve reflejado tanto en los espacios que se utilizan para tocar, como en los géneros y las formas en las que se expresan los músicos. Los espacios que antes estaban reservados para interpretar determinados géneros musicales ahora abarcan una gran variedad de expresiones de diversos géneros.

El escenario ya no es una limitación para los músicos. Hoy podemos ver que la música clásica, antes reservada para auditorios elegantes y con público selecto, se interpreta en parques y plazas de la misma forma que en salones y teatros. Así mismo, géneros populares de la música colombiana también son expuestos en diversos escenarios, incluidos algunos que antes estaban destinados para otro tipo de interpretaciones.

Néstor García Canclini, en su texto *Culturas híbridas*, se refiere a esta hibridación que involucra nuevos espacios y escenarios. El autor expone un ejemplo puntual que se presentó en México en 1985: en el Palacio de Bellas Artes se llevó a cabo un recital de una representante del Canto Nuevo que había sido ampliamente difundida por televisión. Varios artistas e intelectuales rechazaron el concierto por considerar que no estaba 'a la altura' del teatro. Los cantantes de esta corriente defendieron la actuación de Guadalupe Pineda y expresaron que "el Palacio no debía ser solo para exposiciones de arte culto y ópera, sino extenderse a otras formas de expresión popular que también son parte de la historia de la música" (1990, p. 325).

En Bogotá los escenarios para hacer música también se han diversificado. La calle, los bares, los restaurantes, los centros comerciales y las residencias son espacios que hoy se utilizan para interpretar música, independientemente de cuál sea el género. Las diversas formas musicales que existen en Bogotá se han ido mezclando a través de los espacios y los escenarios en los que se representan.

Uno de los escenarios que los músicos de hoy utilizan para tocar o para buscar trabajo es la calle. García Canclini considera importante analizar este nuevo espacio. En *La ciudad de los viajeros*, el autor pone el ejemplo de los vendedores ambulantes de Ciudad de México, quienes valoran "su independencia y la distracción que brindan los lugares abiertos". "Pese a las dificultades para pasear por la ciudad, hay quienes dicen gozar cuando trabajan en la vía pública" (1996, p. 82).

De la misma forma, García Canclini expone el ejemplo de un grupo de fotógrafas que participó en un estudio sobre Ciudad de México. Lo que más destacaron fue que "cada semáforo es un teatro: hay payasos o gente vendiendo franelas, chicles, pidiendo limosna" (García Canclini, 1996, p. 82).

En Bogotá se presenta una situación similar, y cada vez es más común ver a algunos músicos en las calles y en los semáforos, esperando poder subirse a un bus a tocar o buscando que alguien que pase por ahí en un carro los contrate para dar una serenata o para amenizar alguna reunión

social. Todo hace parte del rebusque de los músicos y se enmarca dentro del concepto de hibridación cultural.

De igual forma, la hibridación también se hace evidente en los diferentes géneros que abarcan los músicos de la ciudad. En ocasiones por gusto, o a veces por necesidad, los músicos están preparados para interpretar varios géneros.

Es así como hoy en día es posible encontrar músicos que son capaces de desempeñarse interpretando música clásica (antes reservada para las élites), música popular, música tradicional colombiana, jazz y rock. Estos géneros hacían parte de culturas diferentes, pero la hibridación ha permitido que una sola persona pueda abarcarlos y, en muchas ocasiones, mezclarlos entre sí.

Néstor García Canclini plantea que la mezcla de procesos socioculturales que genera nuevas prácticas sociales se da, en algunas ocasiones, por la creatividad individual y colectiva. También puede ser el resultado de procesos migratorios, de intercambio económico o comunicacional (1990, p. 16).

En el caso específico de las prácticas musicales puede tratarse de todos estos elementos. En la hibridación de espacios, géneros y formas musicales ha habido creatividad individual y colectiva: un ejemplo de esto son las personas que se suben a los buses a tocar y a cantar a cambio del dinero que los pasajeros les quieran dar. Esta modalidad, producto de la creatividad y la necesidad, ya se ha convertido en una nueva práctica social de un sector de la población que vive en Bogotá.

García Canclini, en su texto *La ciudad de los viajeros,* explica otras implicaciones que tiene esta nueva práctica social de subirse a los buses a tocar o a cantar. El autor presenta los medios de transporte como lugares en los que se vive, ya que al viajar en ellos las personas se apropian del espacio urbano (1996, p. 24).

Así mismo, los viajes por la ciudad “nos confrontan con seres diferentes y anónimos que nos acompañan en el transporte público o viven en zonas diversas de nuestro entorno habitual. Por

eso nos interesa estudiar tanto la realidad de los viajes como los imaginarios que suscita en los viajeros" (García Canclini, 1996, p.24).

Cuando una persona se sube a un bus a tocar o a cantar se está apropiando del espacio urbano, se está confrontando con otros seres y está interactuando, comunicándose con personas anónimas con las que se relaciona por algunos momentos a través de la música. Para García Canclini, la importancia de los viajes por la ciudad radica en las "experiencias vividas", y estas experiencias, en Bogotá, cada vez se caracterizan más por la interacción con personas que utilizan el espacio de los buses para trabajar.

Los procesos migratorios también pueden ser una causa de esta hibridación. El conflicto colombiano ha desplazado a miles de personas del campo a la ciudad, y Bogotá se ha convertido en el lugar de mayor concentración de personas que huyen de la violencia. Debido a la falta de oportunidades, muchos de estos migrantes, dentro de los que se encuentran músicos, tienen que reinventar los espacios y las formas de hacer música para adaptarse a la nueva cultura urbana a la que se enfrentan.

García Canclini plantea que el crecimiento de las ciudades en América Latina es una de las principales causas de la hibridación cultural. La expansión urbana ha hecho que se pase de culturas campesinas locales y homogéneas a una oferta simbólica amplia y heterogénea en el ámbito urbano (1990, p. 260). En la ciudad coexisten y se mezclan diversas formas culturales, y la música no es la excepción.

Otro factor importante que determina la hibridación cultural, según García Canclini, es el crecimiento de los mercados informales y la precarización del trabajo. (1990). En los músicos esto es evidente. Con el propósito de garantizarse la supervivencia, los músicos han encontrado en su actividad una forma de rebusque que se desarrolla principalmente como trabajo informal. Muchas veces, incluso, caen en la precarización del trabajo.

Esto se ha debido también a la reorganización social. García Canclini explica que cada día es más difícil ser artista y que no se puede sobrevivir si se está encerrado en un solo campo (1990,

p. 104). En la música esto se refleja de forma clara. Los músicos de hoy no pueden limitarse a un solo género. Para poder utilizar su actividad como forma de rebusque para garantizar el sostenimiento, es preciso que sepan desempeñarse en distintos escenarios y en diversos géneros. De lo contrario no podrán sobrevivir como músicos.

“Puesto que un rasgo de las estructuras simbólicas contemporáneas es el deslizamiento constante entre lo culto, lo popular y lo masivo, para ser eficaz, para invertir bien, hay que actuar en distintos escenarios a la vez, en sus intersticios e inestabilidades” (García Canclini, 1990, p. 324).

Como actores sociales, los músicos no escapan a la hibridación cultural. En todos los aspectos ésta se hace evidente. La hibridación se presenta desde los espacios y escenarios utilizados por los músicos, hasta las formas de hacer música, los géneros interpretados y las fusiones realizadas. Así mismo, la heterogeneidad y la diversidad son dos componentes determinantes de las formas musicales en Bogotá.

La música en Bogotá: breve reseña histórica

La música siempre ha estado presente y ha jugado un papel importante en la vida cultural de Bogotá. Desde la fundación de Santafé, en 1538, la ciudad ha contado con diferentes formas de actividad musical. En los años que siguieron a la fundación, la música de Iglesia fue la que cobró mayor importancia, ya que era una de las pocas ocasiones en las que había interpretaciones musicales públicas. En las iglesias había dos grupos diferentes: uno de cantantes y otro de instrumentistas (Bermúdez, 2000, p. 17).

Posteriormente se empezó a desarrollar la cultura de la música doméstica, cuyo repertorio estaba enfocado hacia el canto y la música instrumental. En esta época, siglo XVI, cobraron importancia los bailes y las canciones (Bermúdez, 2000, p. 47). Durante los siglos XVI y XVIII también hubo presencia de la música en calles y plazas. Se utilizó principalmente como un medio de convocatoria y entretenimiento, ya que “las noticias y eventos importantes eran anunciados mediante trompetas y tambores” (Bermúdez, 2000, p. 67). Así mismo, hacia el final del siglo

XVIII se introdujo el concepto de las bandas militares, que eran utilizadas para las grandes celebraciones y para los eventos públicos, así como para los desfiles militares (Bermúdez, 2000, p. 68).

Hacia el final del siglo XVIII y durante el XIX cobraron mayor importancia la música en el teatro y los conciertos. También se presentaron las primeras óperas y zarzuelas en la ciudad. Así mismo, empezaron a surgir las primeras instituciones musicales. Ellie Ann Duque, musicóloga colombiana, explica la importancia de éstas en la vida musical de Bogotá.

> "El devenir de la práctica musical en Bogotá durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX afectó el desarrollo de la música en todo el país. Es en la capital donde primero se fundan las agrupaciones musicales y los establecimientos de estudio que permiten definir y desarrollar el sentido de una actividad musical organizada. […] A partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta la fundación de la Academia Nacional de Música, en 1882, la música en Bogotá tiene ámbitos muy definidos para su práctica: el hogar, la iglesia, el concierto público, el teatro y la retreta. Ninguno de ellos se caracteriza por lo que hoy entendemos como profesionalismo o virtuosismo, pero es indudable que existía en nuestros músicos un buen nivel en el ejercicio del oficio. Precisamente, señalamos la fundación de la Academia como un hito que marca una diferencia apreciable en la historia de la música de la ciudad, porque entre los fines principales de la institución está el de preparar al músico para desempeñar su oficio y vivir de lo devengado por su trabajo" (Duque, en Bermúdez, 2000, 125).

La creación de la Academia Nacional de Música, posteriormente convertida en Conservatorio, fue determinante para el establecimiento de la música como profesión en Colombia, y específicamente en Bogotá. Paralelo a este desarrollo, en la capital se fue generando una cultura del rebusque musical: algunos artistas empezaron a utilizar su actividad musical como forma de garantizarse el sostenimiento. Estas prácticas siguen siendo comunes hoy y han dejado como resultado la creación de algunos escenarios representativos que se utilizan para llevar a cabo esta actividad.

“La oferta de música en vivo es amplia; hoy tanto en Bogotá como en otras ciudades, la gente sabe dónde se encuentran los músicos cuando, a última hora, es necesario contratar *mariachis*, grupos de cualquier regional o de baile, o un trío de boleros, los cuales se pueden ubicar fácilmente en ciertas áreas de la ciudad” (Bermúdez, 2000, p. 17).

Y es que en las últimas décadas los músicos que utilizan su actividad como forma de rebusque se han apropiado de algunos espacios de la ciudad que se han vuelto característicos. Como lo afirma Bermúdez, la gente sabe dónde encontrar a los músicos ‘rebuscadores’ porque los lugares en los que trabajan se han vuelto tradicionales. Estos son algunos de los escenarios representativos de Bogotá, que se caracterizan por la cantidad de músicos que trabajan allí, por la variedad de géneros que se puede encontrar y por el tiempo que llevan apropiándose de esos espacios como lugares de trabajo.

La Avenida Caracas, entre calles 53 y 57, es uno de los sectores de la ciudad en los que se hace más evidente este rebusque. Esta zona está ubicada en la localidad de Chapinero y es conocida tradicionalmente como *La Playa*. Desde los años treinta se ha convertido en el punto de encuentro de grupos musicales que se ubican en la calle para ofrecer servicios de serenatas.

En *La Playa* se hacen evidentes la diversidad y la hibridación musical que existen en Bogotá. En un mismo sector es posible encontrar grupos que interpretan rancheras, vallenatos, boleros, música llanera, latinoamericana o de baile, con instrumentos tan variados como guitarras, tiples, cuatros, arpas, violines, trompetas, acordeones, guacharacas y hasta bajos eléctricos, entre otros.

Pero *La Playa* no es el único lugar en el que los músicos buscan trabajo. En la Avenida Caracas con calle 32 está ubicado Camucol, el Centro Artístico Musical Colombiano, que fue fundado en 1955 y que se ha convertido en otro escenario representativo. Allí todas las noches hay presentación de tríos de cuerdas en vivo. La gente puede tomarse algo y conversar mientras escucha boleros, música romántica y folclor latinoamericano.

Con Camucol trabajan 10 tríos que están afiliados al club. Entre ellos se turnan para presentarse durante la semana y los fines de semana. Así mismo, estas agrupaciones también ofrecen

servicios de serenatas. Las personas pueden ir al Centro Artístico Musical Colombiano, escuchar a los tríos y contratarlos para eventos privados. El segundo piso de esta casa antigua está acondicionado para realizar las audiciones a los clientes. También es utilizado para reuniones privadas, en las que los clientes contratan a un trío específico para amenizarlas. Camucol es uno de los pocos sitios que quedan en Bogotá para escuchar tríos en vivo.

Sin embargo, los músicos que trabajan con este Centro Artístico no escapan del rebusque. Ellos también utilizan su actividad para garantizarse la supervivencia, y buscan toques y serenatas aparte de las que consiguen en Camucol. La mayoría de ellos, incluso, tiene otro tipo de grupos con los que interpretan diversos géneros musicales. Tunas y orquestas de salsa son algunos ejemplos.

Otro sector de Bogotá en el que se hace evidente el rebusque de los músicos es en el centro. En el Chorro de Quevedo, por ejemplo, es posible encontrar a varios músicos tocando al aire libre, en la calle. Simplemente ponen el estuche de su instrumento abierto para que la gente que pase y los escuche les dé una propina voluntaria.

Así mismo, hay músicos que van de bar en bar por la Candelaria buscando espacios para tocar. Ellos no tienen ni contrato ni lugar fijo. Tampoco tienen sueldo. Simplemente dan a conocer su música y reciben lo que la gente les quiera dar. La diversidad de música que se puede escuchar durante este recorrido por el centro es amplia: desde Jazz hasta salsa, pasando por rock y música andina.

Con ejemplos como los de *La Playa*, Camucol y la Candelaria, entre otros, se puede evidenciar la diversidad de experiencias culturales y musicales que se presentan en la vida nocturna de Bogotá. Este rebusque de los músicos se enmarca dentro de la hibridación cultural que caracteriza a las sociedades actuales.

Narrar en el periodismo: una cuestión de arte

"La noticia no es que un perro mordió a un hombre, sino que un hombre mordió a un perro". Esa fue una de las primeras lecciones de periodismo que recibí. La idea estaba clara. Para que un tema fuera noticioso debía ser extraordinario, fuera de lo común. De lo contrario, no encajaba dentro de los criterios de selección del periodismo.

Aprendí también que el periodismo debía ser objetivo –o por lo menos tratar de serlo- y que lo más apropiado era seguir el esquema de la pirámide invertida: primero el hecho más importante y después los secundarios. El párrafo inicial, o *lead*, debía ofrecer la mayor cantidad de información e intentar responder las seis preguntas básicas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué.

Pero mientras aprendía las características del periodismo informativo descubrí otra faceta de la profesión que también me cautivó. Una faceta en la que se ofrecen historias en vez de hechos, personajes en vez de fuentes, atmósfera en lugar de ilación, tono o voz en lo que se llamaría claridad, participación y subjetividad a cambio de distancia y objetividad; una faceta en la que se hace sentir en lugar de explicar (Samper Pizano, 2004, p. 44).

Se trata del periodismo narrativo, también catalogado como periodismo literario o "nuevo periodismo". El escritor argentino Martín Caparrós explica de forma breve en qué consiste esta corriente. "Aquello que llamamos 'nuevo periodismo' se conformó hace medio siglo, cuando algunos señores –y muy pocas señoras todavía- decidieron usar recursos de otros géneros literarios para contar la no-ficción. Con ese procedimiento armaron una forma de decir, de escribir – que cristalizó en un género" (1996, p. 12).

El primero en utilizar el término "nuevo periodismo" fue el norteamericano Tom Wolfe.

> Al examinar la experiencia de los 'nuevos periodistas', Tom Wolfe encontró que los reportajes escritos por ellos se basaban en procedimientos narrativos propios de la literatura, en especial de la novela realista, tales como el uso de la voz personal, el empleo del punto

> de vista, la construcción del relato escena por escena y el registro realista del diálogo. A estos procedimientos se sumaba la capacidad del reportero para hacer una relación de los gestos cotidianos, los hábitos, los estilos de mobiliario, de vestir, de decorar, de viajar, de comer, de llevar la casa: en otras palabras, el registro de los detalles simbólicos del status de vida de las personas que intervenían en el relato (Hoyos, 2003, p. 358).

Descubrí entonces que hay otra forma de contar. Entendí que se pueden narrar historias con un tono más personal, sin tener que depender de la pirámide invertida. Y comprendí que estas historias también hacen parte del periodismo, porque a pesar de su cercanía a la literatura, cumplen con la condición más importante para ser catalogadas como obras de no-ficción: son fieles a los hechos y a la verdad.

Es este criterio el que marca la división entre literatura y periodismo. Así lo explica Daniel Samper Pizano.

> "El periodismo narrativo considera válida cualquier herramienta que haya probado su eficacia en la creación de ficciones. Hay, sin embargo, una línea tajante que separa al periodismo literario de la literatura, a la crónica del cuento, al reportaje de la novela: los hechos. La narración que aspire a llamarse periodística tiene que ser rigurosamente fiel a los hechos. Hasta en sus más mínimos detalles, cuanto aparezca en el relato debe ser veraz, auténtico, comprobable" (2004, p. 37).

El escritor argentino Tomás Eloy Martínez también es enfático al referirse a este tema. "Algunos jóvenes periodistas creen, a veces, que narrar es imaginar o inventar, sin advertir que el periodismo es un oficio extremadamente sensible, donde la más ligera falsedad, la más ligera desviación, puede hacer pedazos la confianza que se fue creando en el lector durante años" (Martínez, citado en Samper Pizano, 2004, p. 38).

No se trata de inventar ni de imaginar. Las libertades que ofrece el periodismo literario no incluyen la posibilidad de alterar los hechos. Esta corriente únicamente toma prestados recursos tradicionales de la literatura para enriquecer la forma de contar historias. Pero siempre historias

reales. “Los ‘nuevos periodistas’ y los ‘periodistas literarios’, en últimas, volvieron a introducir en el periodismo moderno –y sobre todo en géneros como el reportaje, la crónica, la entrevista y el perfil- técnicas narrativas empleadas antes por la literatura y por algunos grandes escritores que también gastaron sus vidas en el oficio del periodismo” (Hoyos, 2003, p. 357).

Y es que la idea de narrar en el periodismo no es nueva. Así lo recuerda Martín Caparrós.

> La crónica era el modo de contar de una época en la que no había otras. Durante muchos siglos el mundo se miró –si se miraba- en las palabras. A finales del siglo XIX, cuando la foto se hizo más portátil, empezaron a aparecer esas revistas ilustradas donde las crónicas ocupaban cada vez menos espacio y las fotos más: la tentación de mostrar los lugares que antes escribían. Después vino el cine, apareció la tele. Y muchos supusieron que la escritura era el modo más pobre de contar el mundo: el que ofrece menos sensación de inmediatez, de verosimilitud. La palabra muestra: construye, evoca, reflexiona, sugiere. Ésa es su ventaja (1996, p. 8).

Esa ventaja de la que habla Caparrós es la que ha hecho que la crónica, acompañada de otros géneros como el reportaje o el perfil, haya recobrado su importancia en el periodismo moderno. Así lo afirma Juan José Hoyos. “En otras palabras, con las paradojas y los cambios profundos operados en la sociedad en estos nuevos tiempos, en el periodismo han regresado con toda su fuerza y vivacidad las historias. Y lo han hecho para dotarlo de potentes herramientas narrativas que le permitan abarcar la realidad de modo total y transmitirla al lector como una vivencia en la que están involucrados todos los sentidos” (2003, p. 38).

Hoyos sostiene además que la forma más apropiada para abarcar y transmitir esta realidad es a través del periodismo narrativo. “No basta con contar una historia, hay que hacerla comprender. Esta es una de las razones para que existan géneros como la crónica, el reportaje, la entrevista y el perfil. Todos ellos son instrumentos para contar la verdad total, para hacer que el lector entienda un hecho con todas sus implicaciones” (2003, p. 388).

Dentro de los géneros que hacen parte del 'periodismo literario' Martín Caparrós destaca la crónica, al considerar que es "el género de no ficción donde la escritura pesa más. La crónica aprovecha la potencia del texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima, crear un personaje, pensar una cuestión" (1996, p. 8).

Pero para poder aprovechar la potencia del texto, como lo plantea Caparrós, es importante que el cronista se sumerja por completo en su historia, conozca a profundidad a sus personajes y sea capaz de recrear los ambientes en los que se desarrollan los hechos. Y esto sólo se logra con el trabajo de campo: es necesario estar ahí, conocer, observar, escuchar.

Todas estas son tareas fundamentales para un cronista. Sólo de esta manera se llegará a captar la esencia de la historia. Para Martín Caparrós, "la crónica es una mezcla, en proporciones tornadizas, de mirada y escritura. Mirar es central para el cronista –mirar en el sentido fuerte. […] Mirar es la búsqueda, la actividad consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor –y de aprender. Para el cronista mirar con toda la fuerza posible es decisivo. Es decisivo adoptar la actitud del cazador" (1996, p. 8).

Caparrós insiste en la importancia de observar con ojos de cronista.

> Digo: mirar donde parece que no pasara nada, aprender a mirar de nuevo lo que ya conocemos. Buscar, buscar, buscar. Uno de los mayores atractivos de componer una crónica es esa obligación de la mirada extrema. […] El cronista mira, piensa, conecta para encontrar –en lo común- lo que merece ser contado. Y trata de descubrir a su vez en ese hecho común: lo que puede sintetizar el mundo. La pequeña historia que puede contar tantas. La gota que es el prisma de otras tantas (1996, p. 9).

Además de observar, también es importante escuchar. Aprender a escuchar. El escritor y periodista norteamericano Gay Talese resalta la importancia de tener esta habilidad mientras se realiza el trabajo de campo.

> Aprendí a escuchar con paciencia y atención y a no interrumpir nunca cuando la gente tenía grandes dificultades para explicarse, porque

> durante esos momentos de vacilación (como me enseñó mi paciente madre) la gente era más reveladora –las dudas al hablar resultaban muy dicientes-. Sus pausas, sus evasivas, sus repentinos cambios en el tema de conversación eran claros indicadores de lo que los avergonzaba o irritaba, o de lo que ellos miraban como demasiado privado para descubrirlo ante otra persona en ese momento (Citado en Hoyos, 2003, p. 120).

Y es que este tipo de detalles son determinantes para hacer una buena crónica. Sin ellos el relato pierde peso, pierde fuerza. "Breslin era un tipo duro. Trabajaba como los viejos cronistas sumerios y griegos. Vivía preocupado por los detalles. Porque las historias (él lo sabía muy bien) se construyen siempre con detalles. Detalles veraces recogidos con paciencia: en ellos, como dice Stendhal, está la verdad" (Hoyos, 2003, p. 355).

Hoyos destaca una característica fundamental de los cronistas: la paciencia. Sin ella, es muy difícil realizar un trabajo de campo a profundidad. Y para poder contar una buena historia es necesario conocer hasta los más pequeños detalles. "No se debe narrar sin saberlo todo sobre un suceso. Cuando el narrador no lo sabe todo, casi siempre tiene que echar mano de las metáforas y los artificios literarios para adornar su prosa y tratar de hacerla más vistosa o interesante. El buen periodismo no es producto del artificio: es ante todo investigación y, luego, buena prosa" (Hoyos, 2003, p. 390).

En ese orden. Primero investigación y después escritura. Porque como lo señala Juan José Hoyos, no se puede escribir una buena crónica si no se tiene un conocimiento profundo del tema, de los personajes, de los escenarios. Narrar en el periodismo es un arte que requiere, ante todo, de inmersión. Y es un arte que está recobrando su importancia. Así lo aseguraba Tomás Eloy Martínez.

"Casi todos los días los mejores diarios del mundo se están liberando del viejo corsé que obliga a dar una noticia obedeciendo al mandato de responder en las primeras líneas a las seis preguntas clásicas o en inglés a las seis W: qué, quién, dónde, cuándo, cómo y por qué" (Martínez, citado en Hoyos, 2003, p. 33).

Pero esta liberación viene acompañada de un reto. El reto de ofrecer a los lectores historias verídicas, completas y bien escritas. “Todas las mañanas, en incontables rincones del mundo, los editores de periódicos llegan a sus oficinas preguntándose cómo van a contar la historia que sus lectores han visto y oído decenas de veces ese mismo día en la televisión o en la radio. Cómo seducir, usando el lenguaje escrito, a personas que a través de otros medios han sentido con la vista y con el oído todas las complejidades de un hecho real.” (Hoyos, 2003, p. 32).

Y aunque es un reto difícil, no se trata de una tarea imposible. El lenguaje escrito brinda inmensas posibilidades para construir historias y relatos. Además, el periodismo narrativo ha tomado prestados recursos literarios que le han permitido enriquecer la forma de contar y de recrear hechos y escenas de la vida real. De esta forma ha sido posible acercarse más a los lectores.

En su texto *Escribiendo historias: El arte y el oficio de narrar en el periodismo,* Juan José Hoyos asegura que los relatos son una buena alternativa para acercase a los lectores, y cita a otros escritores con los que comparte esta opinión. “El primero de ellos es del ensayista norteamericano Hayden White, quien sostiene que lo único que el hombre realmente entiende, lo único que de veras conserva en su memoria, son los relatos. ‘Podemos no comprender plenamente los sistemas de pensamiento de otra cultura, pero tenemos mucha menos dificultad para entender un relato que procede de otra cultura, por exótica que nos parezca’” (2003, p.33).

El periodismo narrativo también sirve, entonces, para entender otras culturas, otras formas de pensar, de ver el mundo, de vivir. Muchas de estas historias no tienen espacio en el periodismo informativo, que está más pendiente del poder y de quienes lo manejan, así como de noticias que son extraordinarias, actuales y que tienen algún grado de proximidad.

Las otras historias, las del común, las que no tienen como personajes a políticos destacados o a miembros de la farándula, han encontrado un espacio importante en el periodismo narrativo, y especialmente en la crónica.

> Porque la crónica, en principio, también sirve para descentrar el foco periodístico. El periodismo de actualidad mira el poder. El que no es rico o famoso o rico y famoso o tetona o futbolista tiene, para salir en los papeles, la única opción de la catástrofe: distintas formas de la muerte. Sin desastre, la mayoría de la población no puede –no debe- ser noticia. La crónica se rebela contra eso –cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores. La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro (Caparrós, 1996, p. 9 - 10).

Al igual que Martín Caparrós, Daniel Samper Pizano considera que el periodismo narrativo debe ser tan importante como el informativo.

> Miles de historias humanas esperan que las descubramos y las contemos. Hay que cambiar la noción del heroísmo, y empezar a palparlo en las diminutas hazañas cotidianas. Para ello, sin embargo, no sirve como instrumento el periodismo escueto o capsular, reservado a las noticias que tienen dimensión de tales. Es necesario desenterrar las viejas armas del periodismo literario para entrar en esa realidad que bulle vecina a las agendas oficiales, a la pólvora y a la sangre. Si los periodistas queremos dejar testimonio completo de la época que nos ha tocado vivir, no basta con informar sobre los grandes sucesos estentóreos. Hay que descubrir y propagar también otra gran noticia, que es la realidad silenciosa y la grandeza de sus pequeños protagonistas. El periodismo narrativo es la herramienta idónea para hacerlo (2004, p. 46).

Gay Talese es tal vez uno de los ejemplos más representativos de este tipo de periodismo. Él explica que siempre estuvo interesado en escribir sobre personas anónimas, pero era consciente de que las historias de sus personajes casi nunca iban a ser parte del cubrimiento periodístico del *New York Times,* diario en el que trabajó durante 10 años. Decidió retirarse para poder hacer lo que más le gusta: contar historias. Historias de gente común y corriente (Citado en Call y Kramer, 2007, p. 6).

"Gay Talese recorrió palmo a palmo la ciudad de Nueva York para escribir su maravilloso reportaje *'Nueva York, una jornada de hallazgos casuales'*, donde los protagonistas no son los

potentados sino los porteros de los edificios, los mendigos, los transeúntes, los predicadores callejeros, los choferes…" (Hoyos, 2003, p. 92). De la misma forma, Truman Capote escribió una serie de relatos sobre pequeñas ciudades norteamericanas titulada *Color local.* (Hoyos, 2003, p. 92).

En el periodismo literario hay espacio para estas historias, que muchas veces son escogidas subjetivamente. El escritor norteamericano John McPhee se preguntaba con qué criterio escogía sus historias, por qué decidía someter a escrutinio a una persona y no a la otra. La respuesta fue que "uno tiene algún interés personal relacionado con la propia vida. Este es un tema importante respecto a los escritos de cualquiera" (McPhee, citado por Sims, 1984, p. 39).

Basándose en los ejemplos de periodistas y escritores como Gay Talese, Truman Capote y Tom Wolfe, Juan José Hoyos también resalta la importancia de la relación que existe entre el periodista y el tema desde el momento de la selección. "Estos ejemplos permiten afirmar que en el periodismo de estilo narrativo, en contravía del periodismo de estilo noticioso, la calificación de los temas obedece a factores muy subjetivos que están más relacionados con la sensibilidad y la idiosincrasia del narrador que con valores objetivos de los temas en sí mismos. De ahí la importancia de la relación moral del autor con el tema, señalada por el novelista ruso León Tolstoi en una de sus cartas" (2003, p. 92).

Además de la objetividad, hay otros criterios de selección utilizados en el periodismo informativo que no son tan importantes en el literario. Juan José Hoyos explica que "para el periodista que narra, la actualidad o la novedad de un hecho, por ejemplo, es posible que importen muy poco. En cambio cobra mucho valor la profundidad que pueda alcanzar en el tratamiento de este. No hay que preocuparse por contar una historia fragmentaria el mismo día en que ocurre el suceso. Importa más contar la historia completa, con todos sus detalles" (2003, p. 89).

De igual forma la proximidad, que juega un papel importante en el periodismo informativo, pasa a ser casi irrelevante cuando se trata de contar historias.

> La proximidad del tema tampoco es un elemento trascendente para los periodistas dedicados a la narración. A cambio del valor asignado a la menor distancia geográfica, en el periodismo de estilo narrativo se valoran más otros factores como el simbolismo y la universalidad de la historia. De este modo, al igual que sucede en la literatura, un acontecimiento ocurrido en una oscura población perdida en el mapa de un pequeño país puede tener mayor valor que un desastre sucedido en las proximidades de una gran ciudad (Hoyos, 2003, p. 89).

Mayor libertad. Esa es una de las características que ofrece el periodismo literario. Libertad con responsabilidad, libertad que no implica inventar. Pero libertad para narrar y contar historias de otra forma, con creatividad, con profundidad, con detalles. Fue esta libertad la que me acercó al periodismo narrativo. Y fue allí donde encontré el espacio para contar una realidad de mi ciudad que ha sido prácticamente ignorada por los grandes medios de comunicación.

Se trata de la realidad de los músicos en Bogotá. Pero no de los músicos comerciales, esos que suenan en las emisoras, que venden discos y que realizan conciertos en grandes escenarios. Ellos ya son parte importante de las secciones de entretenimiento de los noticieros nacionales. Ellos ya conforman la farándula colombiana y tienen su lugar asegurado en los medios.

Las historias que yo quería contar, en cambio, son conocidas por pocos e ignoradas por muchos. Son las historias de los músicos que no han alcanzado la fama, tal vez porque no la han buscado. Aquellos músicos que no tienen como fin lograr el éxito comercial, que utilizan su actividad para garantizarse el sostenimiento, que se ven obligados a recurrir al rebusque.

En este mundo, que es poco conocido y que se desarrolla principalmente durante la noche, hay una gran variedad de músicos y una amplia diversidad de géneros. Muchos pensarían que se trata únicamente de músicos aficionados, como los que se suben a los buses a tocar y a cantar. Pero en la categoría del rebusque musical se encuentran tanto los músicos empíricos como los profesionales, quienes muchas veces tienen que utilizar los conocimientos adquiridos en academias y conservatorios para tocar en cualquier parte. O mejor, para 'chisguear', que es el término que se utiliza en la jerga musical para referirse al rebusque.

Estos músicos ayudan a construir la diversidad cultural de Bogotá. Sin embargo, despiertan muy poco interés en la sociedad y en los medios de comunicación. Por eso cuando quise conocer más a fondo sus historias, cuando tomé la decisión de escribir sobre ellos, no pude evitar pensar en Gay Talese. Y reconozco que llegué a sentirme identificada con él, porque entendí lo que él sintió cuando trabajaba en el *New York Times* y quería contar historias de personajes anónimos, alejados del poder y de la fama.

El ejemplo de Talese y de otros periodistas literarios me sirvió para entender que aquellos seres anónimos que utilizan el arte musical como forma de rebusque pueden ser los personajes de una crónica, y que a través de ellos se puede mostrar la diversidad cultural de una ciudad como Bogotá. Una diversidad que, creo, no ha sido contada.

Además de querer contar las historias de estos músicos anónimos, rebuscadores, ‘chisgueros’, hubo otro motivo que me llevó a escoger este tema para mis crónicas. Decía Juan José Hoyos que en el periodismo literario la relación del autor con el tema es muy importante y que muchas veces existe alguna relación entre éste y la vida privada del escritor. Este planteamiento es muy acertado en mi caso particular.

Desde que tengo uso de razón mi vida ha estado relacionada con la música. De pequeña acompañaba a mi hermana mayor a clases de violín en el conservatorio de música. Cuando cumplí siete años empecé a estudiar flauta y desde ese momento no me he separado de mi instrumento. Dentro de seis meses culminaré mi pregrado en música instrumental en la Universidad Nacional.

No han sido pocas las personas que se han sorprendido cuando se han enterado de que estoy estudiando dos carreras ‘tan diferentes’. Otros han ido más allá y me han preguntado qué pienso hacer con esa mezcla tan ‘extraña’, o a qué me voy a dedicar porque ‘es claro que te va a tocar escoger alguna de las dos’.

Sin embargo yo siempre he tratado de relacionar mis dos pasiones, el periodismo y la música, porque no he querido renunciar a ninguna de las dos. He encontrado en el periodismo cultural

una posibilidad y hallé en el periodismo narrativo un espacio apropiado para realizar esta mezcla tan 'extraña'.

Por eso decidí escribir estas crónicas sobre el rebusque de los músicos en la vida nocturna de Bogotá. Porque por esa relación que tengo con la música es un tema que me apasiona y con el que me siento identificada. Y porque quiero contar esa otra realidad, la realidad de los músicos que no se rigen por los estándares comerciales y que no hacen parte de la farándula nacional.

En el periodismo informativo, los personajes de estas crónicas no tendrían razón de ser. Nunca hubieran sido considerados noticia porque, como bien lo dijo Caparrós, estos seres anónimos sólo tienen la opción de la catástrofe o del desastre para aparecer en los medios. En el periodismo literario, en cambio, no tiene que tratarse de personas extraordinarias para tener un espacio. Los protagonistas de estos relatos son, simplemente, músicos profesionales y aficionados que utilizan su actividad para garantizarse el sostenimiento. Y lo hacen principalmente durante la noche. En la vida nocturna de Bogotá.

La ciudad y sus músicas

Entre sonatas y rancheras

Dentro de una vieja camioneta verde, cuya única iluminación interna son dos pequeñas luces de neón azul ubicadas en la parte de atrás, Jhoan García se pone su traje de mariachi para empezar a trabajar. Mientras lo hace debe tener cuidado porque el vehículo se mueve a gran velocidad. La razón: ya son más de las ocho de la noche y la primera serenata estaba programada para las siete. Jhoan tiene experiencia y en pocos minutos ya se ha puesto la 'chiva' completa: botas negras, pantalón negro con botonadura plateada, camisa blanca, chaleco y chamarra del mismo color del pantalón, y un moño azul. Le falta el sombrero, pero ese únicamente se lo pone en el momento de tocar.

Cuando llegan al sitio en el que tienen el primer 'gallo' de la noche, en la localidad de Suba, Jhoan saca su trompeta del estuche, toma uno de los sombreros que están justo detrás del asiento del conductor y se baja de la camioneta. Ahí, en la calle, termina de abotonarse el chaleco y se arregla el moño. Mientras el director del mariachi alista un girasol para la homenajeada, Jhoan conversa con su amigo Luis Carlos, el otro 'trompeta' del grupo, quien también es su compañero en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB).

Antes de iniciar la serenata Jhoan pregunta el motivo, para saber con cuál canción van a empezar. Es el cumpleaños de Leonor, a quien sus hijos, nietos y bisnietos quisieron regalarle esta sorpresa. Rápidamente Jhoan propone tocar 'Cielito lindo' y le da la señal a Luis Carlos para entrar. Diego, el cantante, Carlos, el 'guitarro' y Édgar, el 'vihuela', siguen a los 'trompetas' mientras suben las escaleras para llegar al lugar de la celebración.

***

Jhoan es un muchacho alegre, de 20 años, que toca trompeta desde los 13. Nació en La Mesa, Cundinamarca, y cuando cursaba séptimo grado se integró a la naciente banda de su municipio. Lo primero que le enseñaron fue a leer una partitura. Seis meses después llegó el momento de escoger un instrumento. No sabía cómo se llamaba, pero él quería tocar trombón. Le interesaba porque era muy utilizado en la salsa, uno de sus géneros favoritos.

Como la banda de La Mesa hasta ahora estaba empezando no había muchos instrumentos disponibles. El trombón era uno de ellos. El director le propuso empezar con la trompeta, pero a Jhoan no le llamaba mucho la atención porque su primo Carlos, dos años mayor que él, ya tocaba ese instrumento.

Finalmente, sin mucho entusiasmo y con la condición de cambiarse una vez llegaran los trombones, Jhoan aceptó la propuesta del director. Hoy, después de haber ganado el Concurso Nacional de Trompeta en la categoría juvenil en el año 2008, no cambia su instrumento por nada del mundo ni se arrepiente de su decisión.

Aun así, a Jhoan al principio no le gustaba estudiar trompeta. Disfrutaba los ensayos de la banda, a los que iba sin falta, pero nunca practicaba en sus ratos libres. “Yo era muy vago”, reconoce. Con el paso del tiempo, la música empezó a ser una parte importante de su vida y eso lo llevó a entender la necesidad de adquirir una disciplina en el estudio de su instrumento.

Cuando cursaba noveno grado sus papás se vinieron a vivir a Bogotá con su hermana menor. Él decidió quedarse en La Mesa porque trasladarse a la capital del país significaba dejar la música. No estaba dispuesto a hacerlo y por eso prefirió vivir con su abuela, y posteriormente con sus tíos, mientras terminaba el bachillerato. Por esos días le dedicaba más tiempo a la banda y a la trompeta que al cálculo y a la química.

***

Jhoan entra a las 7 de la noche a la gobernación de Cundinamarca, vestido de negro y cogido de la mano de su novia. En la espalda lleva colgada su trompeta. Saluda a algunos de sus compañeros, con los que conversa y se ríe mientras saca su instrumento del estuche para calentarlo. Primero toma la boquilla, que se encuentra en uno de los bolsillos pequeños. La sopla un poco y después la mete en su cintura, entre la camisa y el pantalón, para que mantenga la temperatura. Luego toma la trompeta, que está envuelta en una vieja camiseta blanca para evitar que se raye, y la sopla sin producir ningún sonido.

Después de guardar la camiseta en el estuche, y de colgárselo nuevamente en la espalda, toma a su novia con la mano que tiene libre y se dirige hacia el auditorio Antonio Nariño. En 20 minutos empezará el Concierto de la Banda Sinfónica de Cundinamarca, de la que Jhoan hace parte desde diciembre de 2008.

En el auditorio, que tiene capacidad para 840 personas, no hay más de 40. No es muy usual que la Banda se presente en Bogotá. Generalmente los conciertos se realizan en los diferentes municipios de Cundinamarca, por lo que Jhoan debe viajar con frecuencia. Esta presentación se enmarca dentro de la Temporada de Conciertos 2010, un proyecto del director musical de la banda, maestro Miguel Ángel Casas, con el que busca acercar la agrupación a los bogotanos.

Jhoan se despide de su novia antes de ingresar al 'camerino', un espacio contiguo al escenario que solamente cuenta con algunas sillas para que los músicos dejen sus pertenencias durante el concierto. Jhoan sigue saludando a sus compañeros mientras descarga el estuche en una de las sillas y la trompeta en otra. Se ríe permanentemente. Como todavía tiene tiempo, decide cepillarse los dientes en el baño antes de empezar a tocar.

Cuando regresa le pone la boquilla a su trompeta y calienta un poco. Toca notas largas, intervalos, escalas. No es mucho lo que alcanza a hacer porque ya es hora de entrar al escenario: el concierto va a empezar. Se ubica en su puesto, delante de la percusión y justo detrás de los clarinetes, y organiza tranquilamente sus partituras.

De repente se da cuenta de que uno de los pistones de su trompeta está fallando y debe regresar corriendo al 'camerino' para sacar el frasco de aceite de su estuche. Vuelve al escenario, con una gran sonrisa en el rostro, y aprovecha que la banda todavía no está lista para aplicarle aceite a su instrumento.

Durante el concierto Jhoan cambia de actitud. Está concentrado y pendiente de todo lo que debe tocar. Cuando tiene silencios lleva la cuenta de los compases que le faltan con la mano derecha, mientras sostiene su instrumento sobre la pierna izquierda, con ayuda de su otra mano. Para

entrar está pendiente de las indicaciones que le da el director, a quien mira constantemente mientras está tocando.

Cuando tiene silencios largos se toca permanentemente los labios con la mano izquierda. Está cansado porque hoy ha tocado trompeta todo el día: tuvo ensayo en la gobernación de 9:00 a.m. – 1:00 p.m. y por la tarde ensayó con la banda y la orquesta de su universidad hasta las seis. Sus labios ya no aguantan más, pero debe hacer un último esfuerzo.

En el concierto debe cambiarse de asiento en dos oportunidades. Esto se debe a que en algunas obras, como en la Obertura Edmund de Ludwig van Beethoven, toca cuarta trompeta, y en otras, como en el Capricho Español de Rimsky Korsakov, toca tercera. El cambio se hace rápida y disimuladamente.

Hay una obra en la que no tiene que tocar nada. Se trata de Oblivion, un tango de Astor Piazzolla arreglado para oboe y banda. Aunque no está tocando, escucha con atención a sus compañeros. Pone la trompeta sobre sus piernas y baja la cabeza, un gesto que bien puede interpretarse como de concentración o de cansancio. De cualquier forma, está muy serio y callado.

Sin duda, su actitud contrasta con la que muestra en las presentaciones de la banda que se realizan por fuera de Bogotá. Hace unos días, por ejemplo, la banda estuvo en un colegio de La Calera ofreciendo un concierto didáctico. El ambiente era otro: mucho más informal. En general, todos los músicos estaban más relajados, disfrutando el concierto y riéndose de las actividades que el director les proponía a los estudiantes del colegio.

Jhoan no fue la excepción. Desde que iba en el bus se le notaba la alegría. Durante el concierto habló con sus compañeros y se rió todo el tiempo. Como era didáctico, el director de la banda puso a dirigir a Gabriel, un estudiante del colegio de aproximadamente 15 años. Por momentos Jhoan se reía a carcajadas con las actitudes e indicaciones del muchacho.

Cuando interpretaron Fandanguería, todos los trompetistas se pusieron de acuerdo para mover sus instrumentos de un lado al otro en cada frase de la pieza. Más adelante cuadraron para subir y

bajar sus trompetas de forma intercalada: mientras primera, tercera y quinta trompeta tocaban hacia arriba, segunda y cuarta lo hacían abajo, y después al contrario, siempre teniendo en cuenta el ritmo del fandango. Cuando alguno se equivocaba, todos se reían y volvían a empezar.

Para terminar el concierto la banda interpretó San Pelayo, un fandango de Victoriano Valencia. Cuando la obra se estaba acabando, los músicos empezaron a coger sus instrumentos y a salir del escenario mientras unos pocos se quedaron tocando el tema principal del fandango. Jhoan no pudo evitar reírse cuando cogió sus partituras y salió a reclamar su refrigerio. Al final, solamente quedó Gonzalo Carrillo, el fagotista, tocando varias veces la melodía de San Pelayo. Para ese momento Jhoan y sus compañeros ya se encontraban guardando sus instrumentos y preparándose para comer.

***

Después de tocar la primera canción de la serenata Jhoan se quita el sombrero de mariachi. No le gusta ponérselo porque pesa mucho y lo acalora. Mientras el cantante saluda a la homenajeada y le explica de parte de quién es el regalo, Jhoan pone su trompeta en el piso y le pide a Carlos, el ‘guitarro’, que ayude a afinar la vihuela de Édgar cuando terminen de tocar: está muy desafinada.

Durante toda la serenata Jhoan y Luis Carlos se ríen de lo mal que está sonando la vihuela. Nunca habían trabajado con Édgar, un señor de contextura gruesa que sobrepasa los 60 años y que al parecer no se ha dado cuenta de que está tocando en otro tono ni de que su instrumento está desafinado.

Diego, el cantante y director del mariachi, mira con preocupación al ‘vihuela’ mientras les pone el micrófono a los ‘trompetas’ para que canten los coros. Jhoan, con una sonrisa tímida, voltea la cara para que su voz no se vaya a amplificar. En la última canción, Jhoan y Luis Carlos se miran para cortar antes de que se termine la pieza. Suelen hacer esto con mucha frecuencia para no demorarse tanto en cada serenata.

Tan pronto termina de tocar Jhoan le quita la boquilla a la trompeta y la pone en su cintura, entre el pantalón y la camisa. Baja las escaleras rápidamente, seguido por sus compañeros, sin darse

cuenta de que una de las anfitrionas está diciendo que todavía falta una canción. En cuestión de segundos Jhoan ya se encuentra junto a la camioneta verde, esperando que llegue Diego para poderse subir. La serenata, por la que a Jhoan le pagarán $20.000 pesos, duró 25 minutos.

Unos momentos después llega Diego, quien está muy preocupado por el tema del 'vihuela'. Les explica a Jhoan y a Luis Carlos que le tocó trabajar con Édgar porque el muchacho con el que había cuadrado para hoy se fue con otro mariachi y no tuvo más opción que traerlo a él. Antes de subirse a la camioneta, le pide el favor a Carlos de que le ayude indicándole a Édgar en qué tono están las canciones para que no suene tan mal.

Jhoan se sube a la camioneta sin tener cuidado de no pegarle a su instrumento. Cuando viene a trabajar con mariachis trae su trompeta vieja, que solamente le costó $280.000 pesos, y por eso no la cuida mucho. Luis Carlos, en cambio, tuvo que traer su trompeta buena porque venía de un concierto y no alcanzó a ir a su casa a cambiarla. Jhoan le prestó el estuche para que la guardara y ahora lleva su instrumento sobre las piernas, sin importar que por momentos se golpee con la silla debido a la alta velocidad a la que se mueve el vehículo.

***

Jhoan llegó a Bogotá en el 2006, cuando tenía 16 años, e inició el programa preparatorio en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). Había comprado su primera trompeta con el dinero que recibió en una reunión de grado que le organizaron sus papás. Le costó $200.000 pesos y con ella empezó sus estudios en la capital.

Durante los tres semestres que estuvo en el nivel básico se consagró por completo a su instrumento. Hoy está convencido de que es un buen trompetista gracias a la dedicación con la que estudió en esa época. Todos los días llegaba a la universidad a las 7 de la mañana y practicaba hasta la hora que tuviera clase. Unas veces entraba a las 9 y otras, a las 11. Por las tardes estudiaba nuevamente trompeta desde las 2 hasta las 5.

A Jhoan nunca le ha gustado practicar en su casa porque allí tiene muchas distracciones. Es un amante de la cocina y de la buena comida, por lo que disfruta preparar buenos almuerzos. El

problema de hacerlo es que pierde mucho tiempo de estudio, entonces prefiere dejar esta actividad para los fines de semana. Para evitar esta y otras tentaciones, como el computador o los juegos de video, siempre ha preferido estudiar en la gobernación o en la universidad.

Cuando estaba cursando el tercer semestre del preparatorio Jhoan decidió presentarse a carrera. En el examen de admisión de trompeta sacó 95 puntos sobre 100. Este puntaje fue el que le permitió pasar a nivel universitario, porque en las pruebas auditiva y de armonía le fue muy mal. "Yo era muy sordo", asegura con una sonrisa un poco tímida.

En ese momento Jhoan sabía que era un buen trompetista y eso lo llevó a creerse más que los demás. "Yo era muy egocéntrico. Cuando llegué y empezó a funcionarme la trompeta yo era muy egocéntrico, muy barro… miraba a todo el mundo por encima", reconoce avergonzado por su actitud.

Este comportamiento cambió cuando empezó su carrera profesional en la ASAB, bajo la orientación de Juan Fernando Avendaño. Él fue quien lo aterrizó. Le decía que él todavía no era nadie y le exigía demasiado. Tanto así, que a Jhoan no le caía muy bien y no quería seguir estudiando con él. Hoy, sin embargo, le agradece todo lo que es como músico a su maestro, con quien tiene una muy buena relación y de quien asegura que es uno de los mejores trompetistas del mundo.

Fue gracias a Juan Fernando que Jhoan pudo tocar en la Orquesta Sinfónica de Colombia. Él es el jefe de trompetas allí y entre agosto y noviembre de 2008 lo llevó como músico supernumerario. Para Jhoan fue una experiencia muy enriquecedora porque tuvo la oportunidad de compartir con grandes maestros y aprendió muchísimas cosas.

Mientras tocaba con la Sinfónica Jhoan también estaba estudiando mucho, pues tenía que prepararse para el Concurso Nacional de Trompeta Eric Aubier, que empezaba el 27 de octubre. Desde julio, cuando publicaron las obras que tocaba presentar, Jhoan se dedicó a montarlas con dedicación.

El concurso estaba dividido en tres categorías: Infantil, en la que podían participar trompetistas menores de 16 años, Juvenil, para los músicos entre los 16 y los 24, y Mayores, de 25 en adelante. Jhoan tenía 18 años así que se inscribió en la categoría juvenil. Además de la motivación, llegaba al concurso con una verdadera necesidad de ganar porque el premio era una muy buena trompeta y pocos días antes le habían robado la suya en la universidad.

Durante el concurso Jhoan fue tan disciplinado que tomó la decisión de no besar a su novia. Lo hizo porque sabía que en un beso involucraba muchos músculos de la cara y necesitaba mantener relajada la embocadura para tocar bien. En total, fue una semana en la que solamente le dio 'picos'.

La táctica, al parecer, le funcionó. En la primera ronda tocó muy bien y avanzó a la semifinal. A esta instancia llegaron 10 trompetistas. En el siguiente corte solamente pasaron tres: dos estudiantes de la Universidad Nacional, y Jhoan, quien dio lo mejor de sí en la final para quedarse con el primer puesto. Su alegría fue inmensa. Había trabajado mucho para alcanzar ese objetivo y lo logró. El premio, una trompeta Yamaha de alta gama, fue su mejor recompensa.

***

Es miércoles por la noche y Jhoan está ensayando con una orquesta Big Band. Hace mucho calor porque el recinto es pequeño y hay muchas personas adentro. Además de Jhoan se encuentran otros tres trompetistas, cuatro trombonistas, tres saxofonistas, un guitarrista, un bajista, tres percusionistas, tres cantantes y un tecladista. No hay ventanas y la puerta debe permanecer cerrada porque el sonido de la orquesta es muy fuerte.

Jhoan suda mucho y toma agua constantemente. Durante todo el ensayo debe permanecer de pie, pero él aprovecha esto para bailar y divertirse con sus compañeros. Los otros tres trompetistas son de la ASAB y son sus amigos, así que tiene mucha confianza con ellos. Se turnan los papeles que tocan en cada canción y por momentos intercambian las boquillas de sus instrumentos en forma de juego.

Cuando no está tocando, Jhoan baila. A veces, por molestar, exagera sus movimientos. De cualquier forma, es claro que la salsa lo apasiona. Aunque todo el tiempo está hablando y riéndose con sus amigos, siempre está muy pendiente de lo que debe tocar y lleva la cuenta de los compases que tiene en silencio con los dedos de su mano derecha.

El repertorio de la orquesta es variado. Están ensayando para unos bailes que tendrán en los meses de mayo y junio y por eso deben abarcar diferentes géneros de música, que van desde algunos temas norteamericanos hasta canciones representativas del merengue y de la salsa. Por cada uno de los 'toques' que realice con esta orquesta, Jhoan recibirá $250.000 pesos.

***

Cuando Jhoan se graduó del colegio no tenía claro que quería dedicarse a la música. Antes de venirse a vivir a Bogotá se presentó a la Fuerza Aérea Colombiana en Madrid, Cundinamarca. Ya había aprobado los exámenes físicos e intelectuales, por los que sus padres habían tenido que pagar una cifra cercana al $1.500.000 pesos. En la última etapa del proceso Jhoan se arrepintió y les dijo a sus papás que lo que realmente quería era ser músico.

Sus padres no recibieron bien esta noticia. No estaban de acuerdo con que su hijo se dedicara a la música como profesión. Por esta razón, desde que Jhoan ingresó al preparatorio de la Universidad Distrital, a los 16 años, sus padres le retiraron el apoyo económico. Siguió viviendo con ellos –todavía lo hace- pero se hizo responsable de todos sus gastos.

Para poder sostenerse Jhoan empezó a trabajar y desde ese momento ha combinado sus estudios con el rebusque. Sus primeras 'chisgas' fueron con una orquesta popular. Estaba recién llegado a Bogotá y no tenía mucha experiencia, así que solamente le pagaban $130.000 pesos por 'toque'. Trabajaba con ellos todos los fines de semana.

Después de seis meses lo llamaron de otra orquesta, Los Caribes, en la que le pagaban mucho mejor: $220.000 por cada 'toque'. En esa 'chisga' le fue muy bien porque estuvo durante la temporada de diciembre y enero, que es la más movida para ese formato. Sin embargo, en los meses siguientes el trabajo empezó a bajar y fue ahí que Jhoan decidió 'mariachiar'.

Llegó a ese mundo a través de un chelista de la pedagógica que acababa de formar un mariachi y estaba buscando trompetistas. Jhoan decidió ir con su amigo Luis Carlos. Recuerda que el director los citaba los sábados en su casa para ensayar desde temprano y los invitaba a almorzar. Él mismo les daba los uniformes con los que trabajaban, que eran "horribles y de muy mala calidad", comenta.

Como el mariachi hasta ahora estaba comenzando les salían pocas serenatas. Sin embargo, Jhoan y Luis Carlos quedaban felices cuando les salían dos 'gallos' en una noche. Por cada uno les pagaban $20.000 pesos. Seis meses después se enteraron de que en 'La Playa', en la Avenida Caracas con calle 55, estaban necesitando trompetistas para algunos grupos y decidieron ir allá a buscar mejor suerte.

En ese momento Jhoan necesitaba más plata porque ya iba a entrar a nivel universitario y tenía que comprar una buena trompeta. La que había adquirido con el dinero que le dieron de grado se la habían robado de su apartamento en Suba. Ahora tenía una de $280.000 pesos que ya no le estaba respondiendo bien porque su calidad no era la mejor.

En 'La Playa' Jhoan y Luis Carlos consiguieron trabajo rápidamente. Primero 'chisguearon' con Rafael, quien les pagaba $15.000 pesos por serenata. Con él el trajín era mucho más fuerte porque tenían hasta 10 'gallos' en una sola noche. Después se pasaron al mariachi de Luz Dary, otra señora de 'La Playa' con la que tocaron durante algo más de seis meses.

Jhoan solo trabajaba con mariachis los sábados, así que los otros días tocaba en lo que le saliera. A veces lo llamaban de algunas orquestas de baile o lo buscaban para tocar en misas. Estaba ahorrando para su trompeta así que aceptaba todas las 'chisgas' que le salieran. "Yo he tocado de todo tipo de música… Bueno, de todo lo que se puede tocar en trompeta", afirma con orgullo.

En agosto de 2008 por fin pudo comprar su instrumento. Había logrado ahorrar 2 millones y medio y tuvo que pedir un préstamo de 2 millones en el banco para adquirir la Yamaha que quería. Solo después de tener esa trompeta fue que su maestro lo llevó a tocar como

supernumerario en la Sinfónica. Él le había dicho que solamente lo llamaba cuando tuviera un buen instrumento porque el que tenía era muy malo.

Pero la alegría le duró poco. A finales de octubre, unos pocos días antes de que empezara el Concurso Nacional de Trompeta, a Jhoan le robaron su instrumento en la universidad. Lo había dejado en el salón de estudio, como hacía siempre que tenía que ir a alguna clase teórica. Cuando regresó su estuche estaba abierto y la trompeta no estaba. Pensó que la tenía algún compañero, pero después de preguntar y de buscar insistentemente se dio cuenta de que se la habían robado.

Llorando, llamó a su maestro y le contó lo que había sucedido. Él lo tranquilizó diciéndole que le prestaba su trompeta para que pudiera participar en el concurso. Juan Fernando no quería que Jhoan perdiera todo el esfuerzo y la dedicación con la que se había preparado para el certamen por no tener un buen instrumento para tocar.

Después de ganar el concurso y de recibir su trompeta nueva, Jhoan se presentó a la Banda Sinfónica de Cundinamarca. Abrieron convocatoria para dos trompetistas y él se quedó con una de las plazas. Aunque le molestan los viajes que debe hacer de forma permanente, le ha gustado la experiencia de tener un trabajo fijo.

Aún así Jhoan no ha podido abandonar el rebusque. Ahora, aparte de cubrir sus gastos personales, también aporta dinero a su casa para ayudarle a sus papás. Además está ahorrando para comprar una trompeta en Do, pues la que tiene está afinada en Sí Bemol y necesita tener las dos. La plata que consigue ‘chisgueando’ es fundamental para él.

***

La vieja camioneta verde se mueve a gran velocidad porque debe atravesar casi toda la ciudad para llegar a la siguiente serenata. De Suba sale para el barrio 20 de julio, al sur de Bogotá, no sin antes hacer una parada en el sector de ‘La Playa’. Diego, el director del mariachi, va a buscar a algún ‘vihuela’ que esté disponible para tocar con ellos porque no quiere trabajar más con Édgar.

Jhoan y Luis Carlos tienen hambre, así que mientras esperan a Diego se bajan a buscar algo de comer. Entran a una pollería que está ubicada sobre la carrera 13 con calle 55 y piden un pollo asado, un plátano maduro con queso y bocadillo y una gaseosa de un litro y medio, todo para llevar.

Diego no tuvo suerte en 'La Playa' y regresa con cara de desilusión. No había ningún 'vihuela' disponible y no tiene más tiempo para esperar, así que enciende la camioneta y arranca a gran velocidad. El vehículo ya está impregnado de un fuerte olor a pollo asado. Atrás, iluminados únicamente por la luz de los bombillos de neón azul, Jhoan y Luis Carlos hacen maromas para poder comer en medio de tanto movimiento.

Cuando terminan se quitan los guantes de plástico, que están llenos de grasa, y los meten en la bolsa junto a los huesos del pollo. Las manos les huelen a comida así que se aplican un poco del alcohol que utilizan para limpiar la trompeta. Mientras hacen eso se dan cuenta de que ya llegaron al lugar del segundo 'gallo' de la noche.

En una tienda del barrio 20 de julio están celebrando el cumpleaños número 50 de don Julio, a quien su esposa quiso regalarle una serenata con mariachis. El lugar es pequeño y hay muchos invitados, así que a Jhoan y a sus compañeros les toca abrirse paso entre la gente para poder ingresar.

La mecánica de la serenata es la misma. Jhoan y Luis Carlos se miran permanentemente para decidir cuándo quieren terminar las canciones. También lo hacen para reírse de las constantes equivocaciones de Édgar. A las 10:55 p.m., 25 minutos después de haber empezado a tocar, Jhoan sale de la tienda y se sube rápidamente a la camioneta sin preguntar ahora para dónde van. Lo que sí hace es anotar en su celular cuántas serenatas llevan para no perder la cuenta.

A las 11:10 p.m. Jhoan y Luis Carlos tocan las primeras notas de "Mi niña bonita" mientras entran a una fiesta de 15 años en el barrio La Gloria, al sur de Bogotá. En mitad de una de las canciones Jhoan recibe una llamada de su novia. "Amor, ya te llamo que estoy trabajando", le

dice rápidamente antes de colgar para seguir tocando. Al final de la serenata Diego lo pone a bailar con una de las invitadas y Jhoan no puede evitar reírse de la situación.

Se ríe también en el siguiente 'gallo', cuando se inventa una coreografía con Luis Carlos para mover sus instrumentos hacia arriba y hacia abajo en la mitad de una canción. Ahora están en la celebración del cumpleaños número 50 de María, en el barrio Los Libertadores. Cuando termina de tocar Jhoan le quita la boquilla a su trompeta y sale rápidamente. En la puerta lo detienen para ofrecerle una cerveza que él rechaza de manera cordial.

De nuevo en la camioneta Jhoan se acuerda de llamar a su novia. Le cuenta que llevan cuatro serenatas y que no sabe cuántas más faltan. La siguiente es en Bosa y de allí salen a la 1:30 a.m. Ahora deben ir al norte. Como el trayecto es largo, Jhoan le pide el favor a Diego de que apague las luces de neón para poder descansar un poco.

Cuando llegan a la calle 161 con carrera 18, después de haber atravesado casi toda la ciudad, se dan cuenta de que ya hay otro mariachi dando la serenata que les correspondía a ellos. "Nos hicieron un travesaño", comenta Jhoan sonriendo. Ese es el término que utilizan cuando un grupo se le adelanta a otro y le quita un 'gallo'. Diego, de mal genio, anuncia que esa era la última serenata de la noche. No puede creer que después de un recorrido tan largo no hayan podido realizarla.

Jhoan respira con alivio al enterarse de que ya terminaron por hoy. Aunque está acostumbrado a trabajar hasta las 5 de la mañana, tiene sueño y quiere irse a descansar. La vieja camioneta verde, ahora con las luces de neón apagadas, emprende nuevamente su camino hacia el sur. Jhoan se queda en 'La Playa' y allí toma un taxi para ir a su casa en Suba. Son las 2:30 a.m. y más tarde, a la 1 p.m., se encontrará otra vez con el mariachi para empezar a trabajar. La primera serenata del domingo está programada para las 2:00 p.m.

El arte de tocar en la calle

Aunque su pinta pareciera ser más apropiada para un payaso que para un músico, a Jorge Forero no le importa lucirla un viernes por la noche en el Chorro de Quevedo. Allí, junto a la pila de agua, dedica una parte de su tiempo a hacer lo que más le gusta: tocar flauta, trompeta y quena. En el lugar hay muchas personas, pero él llama la atención por su particular forma de vestir: pantalón y chaqueta de cuadros verdes y amarillos, y una boina de los mismos colores que hace juego con el resto del ajuar. Nadie se imaginaría que un personaje tan peculiar fuera el diseñador de un nuevo instrumento musical.

Jorge parece estar acostumbrado a que le pregunten por su forma de vestir. Con una gran sonrisa, y sintiéndose un poco apenado, reconoce que la idea de comprar esa ropa le pareció divertida. En su rostro se evidencia algo de picardía cuando cuenta que se la encargó a su "diseñador personal", un amigo con el que tocó en un grupo de jazz hace 2 años.

El Chorro de Quevedo, en el centro de Bogotá, es uno de los sitios preferidos de Jorge. Le gusta ir a tocar allá porque puede compartir su música con mucha gente. Además, se siente libre para improvisar temas de jazz, uno de sus géneros favoritos. Mientras lo hace, deja abierto el estuche de su trompeta para que las personas que se encuentran allí le colaboren con algo de dinero.

La música, además de su pasión, es también su forma de vida. Aunque nunca estudió en un conservatorio, y lo que sabe de flauta y de trompeta lo ha aprendido de manera autodidacta, desde hace siete años Jorge utiliza este arte como forma de rebusque. Y ha encontrado en la noche el escenario más propicio para hacerlo.

***

En esta noche de sábado Jorge tiene un 'toque' con su grupo *La caja registradora*. El sitio de encuentro es el Centro Comercial Bulevar Niza, ubicado en la calle 127 con Avenida Suba. Jorge llega en transmilenio, con una maleta grande sobre su espalda y una caja de madera en sus manos: se trata de uno de los instrumentos que utilizarán esta noche.

Al llegar a la entrada principal de Bulevar, Jorge se encuentra con Julián y Juan Pablo, dos de sus compañeros. Se saludan afectuosamente y empiezan a preparar los instrumentos para ensayar. Todavía faltan dos horas para el 'toque' y van a aprovechar el tiempo porque hace varios días que no se encuentran y necesitan practicar.

Juan Pablo es un muchacho alto y alegre al que sus compañeros llaman 'El Champet'. Está emocionado y tiene muchas ganas de tocar. Es el cantante principal del grupo, toca el pandeiro y ha compuesto varias de las canciones que van a interpretar. Fue él quien consiguió el 'toque' de esta noche, en la casa de un amigo suyo del colegio, por el que les van a pagar $100.000 pesos.

Junto a Juan Pablo se encuentra Julián, un joven callado y algo tímido que abre con cuidado su maleta para sacar la melódica. Se trata de un pequeño teclado que produce sonido al soplar por uno de sus extremos. Julián toma su instrumento y trata de calentarlo mientras camina lentamente por el lugar. Tiene la mirada perdida. Por momentos deja de tocar para acomodarse la boina gris que lleva en su cabeza y que lo hace parecer un poco mayor de los 23 años que tiene.

Jorge, siempre con una sonrisa en el rostro, acomoda la caja en el suelo y descarga su maleta mientras conversa con sus compañeros. Como no ha llegado Diego, el 'cajofonista', Jorge lo va a reemplazar en la primera parte del ensayo. Todavía no han empezado a tocar, pero los integrantes de *La caja registradora* ya llaman la atención de las personas que pasan por ahí. Sin duda lo que más curiosidad genera es el 'cajáfono', el particular instrumento que le da el nombre al grupo.

El 'cajáfono' es un cubo de madera, de 50 cm x 50 cm, que no tiene la tapa de abajo. En el centro del lado de arriba tiene un gancho en el que está amarrada una cuerda blanca de un metro de largo. El otro extremo de la cuerda está sujetado a un palo de escoba, que se ubica verticalmente sobre una de las esquinas del cubo para generar tensión. El sonido se produce al pulsar o golpear la cuerda con un palo de madera, que también es utilizado para pegarle a la superficie de la caja.

Una vez listo el 'cajáfono', los tres integrantes de *La caja registradora* empiezan a calentar. Juan Pablo y Jorge llevan el ritmo mientras Julián improvisa algo en su melódica. Después de algunos minutos, en los que algunos curiosos ya se han reunido a escucharlos, se sienten listos para empezar a ensayar sus canciones.

Juan Pablo propone empezar con 'Wasserman', un tema que compuso para el rector de la Universidad Nacional en los días en los que fue retenido en su camioneta por un grupo de estudiantes, hace un poco más de seis meses. Jorge saca su flauta y abandona el 'cajáfono' por un momento. La canción empieza con unos trinos de flauta y melódica y posteriormente con un grito de Juan Pablo: "Hay problemas en la Universidad Nacional de Coloooombia". El género: champeta.

Para los integrantes de *La caja registradora* la puesta en escena es muy importante. Es por esto que, además de tocar, todos bailan. Jorge, quien no deja de sonreír ni siquiera mientras interpreta la flauta, se menea constantemente hacia adelante y hacia atrás, llevando el ritmo con un pronunciado movimiento de cadera. Julián es un poco más tímido y escasamente gira un poco su cuerpo sin levantar los pies del piso. Juan Pablo, en cambio, es el más exagerado. Con entusiasmo salta y estira las piernas hacia los lados mientras canta y toca el pandeiro.

Un grupo de seis o siete jóvenes que sale de Bulevar escucha a *La caja registradora* y se acerca para ver de qué se trata. Al principio los muchachos miran con extrañeza y se ríen de las letras de las canciones y de los movimientos que realizan Jorge, Juan Pablo y Julián. Después de unos minutos deciden sentarse a escucharlos en la rotonda que rodea el centro comercial.

Para interpretar 'Yo no fui', una adaptación de la canción de Shaggy "It wasn't me", Jorge debe sacar la trompeta de su maleta. Al hacerlo, pone la flauta en el piso con tanto descuido que llama la atención. Es sabido por muchos que lo más valioso para los músicos es su instrumento, al que cuidan, a veces, incluso más que a su vida.

Sin embargo, Jorge parece ser una excepción. Ni siquiera se preocupa por el hecho de que su flauta se haya golpeado contra la pared en el momento en el que la descargó. Tampoco se inmutó

cuando, minutos antes, la pata de su instrumento se cayó al piso mientras improvisaba una melodía. Como si fuera un hecho normal la recogió, la acomodó nuevamente junto al cuerpo y siguió tocando. Así no más.

***

Jorge nació en Bogotá hace 27 años. Cuando se graduó del colegio, a los 15, descubrió que quería ser músico. Le gustaba la guitarra y empezó a estudiar en la Sinfónica Juvenil de Colombia. Allí recibió sus primeros conocimientos teóricos y aprendió a tocar un poco de este instrumento. Tres años más tarde llegó el momento de entrar a la universidad y Jorge no dudó en presentarse al Conservatorio de la Nacional.

Su entusiasmo duró poco. Después de pasar el examen de admisión general tuvo que presentar el específico de música. Con tristeza descubrió que su nivel no era suficiente para estudiar en el Conservatorio. Le faltaban muchos años de práctica para llegar a él. Desilusionado, buscó otras alternativas para su vida. Finalmente, y por influencia de su madre, ingresó al programa de Diseño Industrial de la Universidad Nacional.

Desde que empezó su carrera Jorge tuvo claro que no quería abandonar la música. Lo que sí dejó de lado fue la guitarra, pues se interesó más por los instrumentos de viento. Recuerda con alegría una tarde en la que iba caminando por el centro y escuchó a un hombre tocando quena. El sonido lo cautivó y se detuvo a escuchar un rato. Después de hablar con el intérprete, descubrió que él mismo fabricaba las quenas y no dudó en comprarse una por $10.000 pesos. Desde ese día no se ha separado de ella y la lleva a cada uno de sus toques.

Siempre había querido aprender a tocar flauta traversa, pero no se había animado porque sus conocidos le decían que era muy difícil. Decidió entonces seguir el consejo de un amigo trompetista, quien le dijo que por la forma de su boca se le facilitaría tocar trompeta, y se compró una. Empezó a estudiar solo y a los pocos días ya era capaz de hacerla sonar.

Poco tiempo después tuvo la oportunidad de comprar una flauta. Su prima estaba vendiendo una en $200.000 y Jorge le pidió el dinero prestado a su mamá para poder adquirirla. Con ayuda de

internet, y de un afinador, logró descubrir las posiciones de las notas en el instrumento y desde ahí empezó a tocar. Aprendió solo, al igual que lo había hecho con la trompeta.

Le gustaba sentarse en los pastales de la Nacional a escuchar a los estudiantes de música que tocaban por ahí. En algunas ocasiones él mismo llevaba sus instrumentos y se paraba junto a un árbol a improvisar. Sin darse cuenta, empezó a dedicarle más tiempo a la música que al diseño industrial, y eso se vio reflejado en sus calificaciones.

Por momentos pensó en retirarse de la carrera y dedicarse por completo a la música. Dudó mucho, pero finalmente no lo hizo por su mamá, quien quería verlo convertido en un profesional. Sin embargo, siguió tocando y rebuscando con sus instrumentos. Fue tanto el tiempo que le dedicó a la música, que tardó 15 semestres para poder graduarse de la Nacional. Al final, logró hacer lo que siempre había querido: combinó su gusto por el diseño con su pasión por la música para crear un nuevo instrumento musical.

***

Poco a poco *La caja registradora* empieza a integrarse con el público. Los muchachos que están sentados en la rotonda de Bulevar toman fotos con un celular y aplauden las canciones y los bailes. Juan Pablo aprovecha esta situación para interactuar con ellos. Les pide que digan la palabra ‘Mike’ cuando él les dé la señal. Los jóvenes, entusiasmados, le hacen caso.

Han pasado casi 20 minutos desde que están ensayando en este lugar. De repente, un vigilante del centro comercial se acerca para pedirles el favor de que vayan a tocar a otra parte porque están interrumpiendo un evento que hay en el casino de Bulevar. Los muchachos de la rotonda le dicen al encargado de seguridad que los deje seguir tocando porque les gusta su música. El vigilante argumenta que simplemente está cumpliendo con su trabajo y se mantiene en su posición.

Jorge, Juan Pablo y Julián se miran entre sí con un gesto que mezcla la risa y la decepción. Sin poner mucho problema empiezan a guardar sus instrumentos para buscar otro lugar en el que puedan practicar. Los jóvenes que los estaban escuchando se despiden, no sin antes hacer una

colecta de monedas y entregarle $1.800 pesos a Juan Pablo. Jorge sonríe por el gesto y asegura: "esa plata nos sirve para el Petronio".

Se refiere al Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, un evento que se realiza anualmente, desde 1997, en el Valle del Cauca. Allí se reúnen músicos, compositores e investigadores para abordar la música del litoral pacífico. Este año el encuentro se llevará a cabo en Santiago de Cali en el mes de agosto.

La caja registradora tiene planeado ir al Festival y por esta razón sus integrantes están ahorrando todo el dinero que reciban por los 'toques'. No exagera Jorge al decir que los $1.800 pesos que acaban de conseguir van a ser muy útiles para su propósito. La mentalidad del grupo es que cualquier peso que logren trabajando los acercará un poco más al Petronio Álvarez, un evento en el que sin duda aprenderán cosas que podrán aplicar al trabajo que realizan en su grupo. La idea es poder compartir su música en el centro de Cali, en donde muchos grupos tocan en las calles durante los días del festival para hacerse conocer.

Con los $1.800 pesos en el bolsillo de Juan Pablo, *La caja registradora* emprende su camino. Van a encontrarse con Diego, el 'cajofonista', quien los va a recoger en la esquina de la Avenida Suba con Calle 127. Mientras lo esperan, entran a una tienda a tomarse una cerveza. Hay pocas sillas, así que Julián decide sentarse en el 'Cajáfono'. Jorge sonríe permanentemente y comenta con sus compañeros la emoción que tiene por tocar.

A las 9:00 p.m. llega Diego en la camioneta de su suegro. Lo primero que hacen Diego y Juan Pablo, después de saludarse fraternalmente, es tratar de acomodar el cajáfono en la parte de atrás del carro. Esta tarea toma más de 5 minutos porque es necesario correr unas maletas que están en el vehículo. Una vez listo el 'cajáfono', todos se suben a la camioneta y emprenden la búsqueda de un parque en el que puedan practicar sin ser molestados. Ahora que el grupo está completo van a realizar el último ensayo.

***

Desde que empezó a tocar flauta, trompeta y quena, Jorge ha sido un músico de calle. Es allí donde ha aprendido todo lo que sabe y donde ha podido compartir su música con mucha gente. Se siente cómodo tocando en sitios como el Chorro de Quevedo, a donde va cada vez que puede. Y es que en estos lugares, además de tocar, también puede rebuscar.

Tocar en el Chorro de Quevedo le ha abierto muchas puertas y le ha permitido darse a conocer. Cuando se ha presentado allí lo han contactado para otras 'chisgas', término con el que los músicos se refieren a los toques informales que realizan como forma de rebusque. Allí, por ejemplo, conoció a los integrantes de Sonido Sudaca, un grupo que hace 'covers' y con el que Jorge trabajó durante algo más de seis meses.

En Sonido Sudaca Jorge tocaba trompeta y armónica. Tenía trabajo casi todos los fines de semana y muchas veces salían 'toques' tanto el viernes como el sábado. Por cada uno le pagaban $50.000 pesos. Una de las cosas que más valora de esa 'chisga' es que gracias a ella pudo conocer su ciudad. El grupo se presentaba en diferentes bares de Bogotá y a Jorge le tocaba ir a sitios a los que nunca había ido. El trabajo le permitió ubicarse mejor y apropiarse de estos espacios que eran nuevos para él.

Mientras trabajaba con este grupo Jorge seguía yendo al Chorro. Recuerda que una vez estaba improvisando algo en su trompeta y se le acercó un guitarrista que quería tocar con él. Compartieron su música un rato y después tuvieron la idea de acercarse a un grupo de cuenteros para tocar con ellos. En cuestión de pocos minutos lograron reunir a mucha gente y recolectaron $40.000 pesos.

En otra oportunidad, cuando estaba vestido con su traje de payaso, se le acercaron unos actores de teatro clown y le propusieron trabajar con ellos. Les llamó la atención la forma en la que Jorge estaba vestido porque era muy apropiado para los espectáculos que hacían. Todos se ponían trajes de payaso y realizaban actos de malabarismo. A Jorge le tocaba pintarse la cara y tocar trompeta bailando y saltando. Por cada evento le pagaban $90.000 pesos.

Con *La caja registradora* Jorge también ha recurrido al rebusque. En diferentes escenarios, pero casi siempre en la calle, tocan y piden la colaboración del público. Recuerda con entusiasmo que en varias ocasiones han tocado tres o cuatro canciones y después voltean el 'cajáfono' para que la gente lance dinero. Si "aciertan" y las monedas caen dentro de la caja, Jorge hace ruido con su trompeta para celebrar. De esta forma se divierten e interactúan con sus espectadores.

También han aprovechado los 'septimazos' de los viernes para compartir su música y recoger algo de dinero. La última vez que tocaron allí, el 30 de abril pasado, recibieron $60.000 pesos. Estas presentaciones callejeras les han servido para que la gente los conozca y los contrate para eventos más serios. En abril, por ejemplo, tuvieron un 'toque' en Kea, un bar ubicado en la carrera 14 con calle 83, por el que les pagaron $300.000 pesos. Esa plata, al igual que la de los 'septimazos', la tienen ahorrada para ir al Petronio Álvarez.

En la actualidad Jorge también es integrante de otro grupo. Se trata de *Alto Grado Colombia*, una agrupación que mezcla *reggae* y *hip hop* con algo de música cubana. Con este conjunto Jorge tuvo la oportunidad de tocar en la pasada edición del festival Rock al Parque, que se realizó en junio de 2009. Por ese 'toque' se ganaron $1.400.000 pesos.

***

Cuando estaba en la universidad, Jorge soñaba con poder relacionar sus dos pasiones: la música y el diseño. Fue por esto que presentó como proyecto de grado un nuevo instrumento llamado Sensono. Se trata de un dispositivo sonoro que tiene como objetivo apoyar el desarrollo psicomotriz de los niños por medio de la experiencia con su cuerpo.

El Sensono tiene el diseño de una flor de varios colores y funciona con sensores infra rojos que, al ser interferidos, permiten la generación del sonido. Jorge explica que la idea que tuvo con este instrumento fue la de impulsar la capacidad creativa de los niños a través de un diálogo entre su cuerpo y el sonido. El proyecto obtuvo la máxima calificación en la Universidad Nacional y este año Jorge ha sido contactado para socializarlo en otros centros educativos en los que quieren aplicarlo.

Además del Sensono Jorge ha encontrado otras formas de relacionar sus pasiones. Por iniciativa propia se ha encargado de diseñar las imágenes gráficas de los grupos en los que ha tocado. Así mismo se ha involucrado en la creación de los *flyers* o volantes que utilizan para promocionar sus 'toques'. Fue él quien diseñó la página web de *Alto Grado Colombia*.

Gracias a esto empezó a interesarse en el negocio de diseñar páginas de internet y desde hace seis meses trabaja en eso. Hoy Jorge mezcla sus actividades de rebusque musical con su trabajo como diseñador. Actualmente dicta clases de dibujo técnico y de AutoCAD (diseño asistido por ordenador) en un instituto técnico que es de propiedad de una amiga de su mamá; diseña páginas web por encargo; da lecciones particulares de trompeta y armónica por $20.000 pesos y es integrante de *La caja registradora* y de *Alto Grado Colombia*. Aunque vive solo, todavía recibe apoyo económico de su madre.

***

Después de dar varias vueltas en la camioneta, Juan Pablo señala un parque en el que pueden practicar. Son más de las 9 de la noche y ya no tienen mucho tiempo, así que se bajan rápidamente del vehículo y caminan hacia una banca en la que descargan sus pertenencias. Jorge saca la trompeta y la deja sobre el pasto, sin tocarla, mientras alista la flauta. Diego ubica el 'cajáfono' y empieza a producir sonidos mientras sus compañeros están listos.

'Champet' propone ensayar en el orden en el que van a tocar en la presentación. Quiere empezar con 'el trompetazo', un tema en el que Jorge debe hacer una larga improvisación de trompeta. Jorge acepta, pero con una risa nerviosa aclara que es muy posible que no le suene bien porque no ha calentado el instrumento y está haciendo mucho frío.

Las primeras notas le salen un poco falsas y desafinadas, pero esto no desanima a Jorge. Él ya está metido de lleno en su música y en su baile. Mientras improvisa pasa al frente, salta y se agacha sin dejar de tocar ni de reírse. Por momentos pareciera que le importa más divertirse que estar concentrado para no equivocarse.

Durante el ensayo hay varias interrupciones para cuadrar la puesta en escena. Entre todos proponen nuevas coreografías y se toman su tiempo para practicarlas y coordinarlas, así como para reírse cuando éstas no salen bien. También hacen cambios en la parte musical porque se les van ocurriendo nuevas ideas mientras tocan algunas canciones.

La caja registradora es un grupo que siempre está dispuesto a explorar y a inventar nuevas cosas. Sus integrantes se acoplan rápido al cambio porque están acostumbrados a trabajar basados en la improvisación. Esa es una de las cosas que más le gusta a Jorge de tocar con ellos. No hay límites para su creatividad.

A las 9:40 p.m. Juan Pablo recibe una llamada de 'El monstruo', su amigo del colegio que los contrató para tocar en el cumpleaños. Le dice que ya los está esperando así que todos empiezan a guardar sus instrumentos y se suben nuevamente a la camioneta. El 'toque' es cerca del lugar en el que se encuentran así que será cuestión de minutos llegar.

O por lo menos eso era lo que pensaban antes de arrancar. La dirección está difícil de encontrar y media hora después la siguen buscando. 'El monstruo' ha llamado un par de veces más y está preocupado por la demora. Quiere que *La caja registradora* empiece a tocar ya. Finalmente, a las 10 y media, el grupo logra llegar.

'El monstruo' vive en un conjunto de casas en el sector de Sotileza, al norte de Bogotá. Jorge y sus compañeros no parecen estar preocupados por el retraso. Caminan lentamente y se ríen mientras buscan la casa 15. La puerta está abierta así que entran sin necesidad de timbrar. El volumen de la música está muy alto pero el saludo del anfitrión es mucho más fuerte.

Después de abrazar a cada uno de los integrantes de *La caja registradora* y de darles un sorbo de aguardiente, 'El monstruo' pide que apaguen el equipo de sonido para presentar a los músicos. El ambiente de la fiesta es alegre y la tarea de Jorge y de sus compañeros es animar aún más la celebración.

Se acomodan en un pequeño rincón cerca de las escaleras y al lado de un piano negro. No tienen mucho espacio porque hay más de 30 invitados y la sala no es muy grande. Antes de empezar a tocar reciben otra ronda de aguardiente. Cuando están listos, Juan Pablo anuncia que *La caja registradora* ha llegado para poner a gozar a todo el mundo y les da la entrada a sus compañeros.

Empiezan con 'El trompetazo' y todos se paran a bailar. Aunque algunos miran con extrañeza el 'cajáfono' y otros se ríen de las letras de las canciones, la respuesta de la mayoría es muy buena. Pasa poco tiempo para que los invitados se involucren con el grupo. Juan Pablo aprovecha esta situación para interactuar con ellos y ponerlos a cantar.

Jorge baila y sonríe permanentemente. Es evidente que disfruta cada una de las notas que está interpretando, tanto en su flauta como en su trompeta. No le preocupa el hecho de que les toque improvisar porque los invitados empezaron a pedir canciones diferentes a las que habían ensayado. Lo hace con gusto y, si se equivoca, se ríe y sigue tocando.

Y es que la música, para Jorge, es una pasión. Una pasión que él ha logrado utilizar también como forma de vida, como forma de rebusque. Por eso cuando toca lo hace con gusto, sin importar si se trata de un concierto serio o de una 'chisga' informal. Disfruta en cada escenario y da lo mejor de sí, siempre con una gran sonrisa en el rostro. La razón: la música lo hace feliz.

Un destino marcado por la música

Joseph Rubio llega a las 10 de la mañana al Carulla de la calle 98 con carrera 17 y pone su arpa llanera en el piso, cerca de la entrada, mientras saca de su maleta un pequeño baúl de color café. En él acomoda unas tarjetas de presentación y un disco compacto con una carátula verde que dice "Instrumentales Llaneros". Ubica el cofre en el suelo, mirando hacia el supermercado, y toma su instrumento para empezar a tocar.

Antes de hacerlo busca en su maleta una llave para afinar el arpa, tarea en la que emplea algunos minutos porque debe revisar cada una de las 32 cuerdas que tiene su instrumento. Cuando está listo guarda la llave en el bolsillo derecho de su saco y empieza a interpretar *Concierto en la llanura*, uno de los temas más conocidos y característicos del folclor llanero.

Algunas personas que entran o salen de Carulla lo miran con curiosidad. Otras se acercan un poco para dejarle monedas en el pequeño baúl. A cada uno de los que le da dinero Joseph le dice "gracias" y le regala una sonrisa, sin importar si al hacerlo se equivoca en su interpretación. Al terminar sujeta el arpa con su mano derecha mientras descansa por unos segundos y luego la vuelve a ubicar sobre su hombro para seguir tocando.

Aunque es de día y está tocando en la calle, Joseph está vestido completamente de negro, como si fuera para una presentación formal. Además de que le gusta estar bien presentado en su trabajo, también lo hace porque es usual que mientras interpreta sus canciones en la entrada de Carulla alguien lo contrate para tocar en alguna reunión o para amenizar algún evento en un lugar cercano, así que debe estar preparado.

***

El primer acercamiento de Joseph a la música se presentó durante su niñez. Su padre, ahora un detective retirado del Departamento Administrativo de Seguridad, combinaba su trabajo en el DAS con su pasión por el tiple. Siempre quiso que sus hijos fueran músicos, así que desde que estaban pequeños trató de inculcarles esta disciplina.

Joseph y su hermana, dos años menor que él, debían dedicar largas horas a cantar los cánones que les imponía su papá. Las jornadas eran tan intensas que muchas veces terminaban con el llanto de los pequeños. Su padre era tan exigente que les gritaba fuertemente cuando se equivocaban, y los hacía repetir cada canon hasta que lo pudieran interpretar de principio a fin sin ningún error.

Cuando Joseph cumplió 10 años su padre empezó a darle clases de guitarra. La exigencia era igual o peor a la de los cánones y llegó un momento en el que Joseph no aguantó más. A los 14 años le dijo a su papá que no quería seguir tocando guitarra y decidió alejarse de la música para siempre.

Todo parecía indicar que sería así. Tras graduarse del colegio Joseph entró a estudiar periodismo en la Universidad de la Sabana. Un semestre después se trasladó a la Universidad Central y allí cursó 2 años del mismo programa. Tuvo que retirarse porque su novia, que en ese momento tenía 19 años, quedó embarazada de su hija mayor, Andrea del Pilar.

Ante esta inesperada situación Joseph se vio obligado a trabajar. Primero lo hizo como empacador en Carulla, algo que hoy califica como una ironía, pues nunca se imaginó que después de trabajar dentro del supermercado terminaría haciéndolo afuera, en la calle. Asegura que todavía se encuentra con algunos de sus compañeros de esa época.

Cuando tenía 24 años renunció a Carulla e ingresó a trabajar como mensajero a Bancolombia. Allí estuvo durante 8 años y fue ascendiendo hasta llegar al puesto de cajero. Para ese momento Joseph ya se había casado con su novia y tenían otros dos hijos: Camilo, quien actualmente tiene 18 años, y Valentina, de 13.

***

Desde que vive de tocar arpa, hace aproximadamente 7 años, Joseph ha tenido que sortear algunos inconvenientes para transportarse por la ciudad con su instrumento. Por el tamaño del arpa le queda muy difícil montar en bus, y su presupuesto no alcanza para tomar taxi cada vez que va a trabajar. Por lo tanto, su mejor opción siempre ha sido Transmilenio.

Las primeras veces que intentó ingresar a este sistema fue detenido constantemente por varios funcionarios que señalaban su arpa y le decían que con "eso" no podía entrar. Extrañado, Joseph les explicaba que "eso" era un arpa llanera y que era su herramienta de trabajo, por lo que necesariamente tenía que llevarla con él.

La situación se complicó tanto que Joseph se vio obligado a pasar una carta al Sistema de Transporte explicando las circunstancias en las que se encontraba. Como no le dieron ninguna solución decidió presentar un derecho de petición, argumentando que le estaban violando, entre otros, el derecho al trabajo.

Desde ese momento casi nunca le volvieron a poner problema para ingresar al sistema. De cualquier forma, Joseph estaba dispuesto a llegar hasta la instancia de la tutela para que lo autorizaran a utilizar Transmilenio junto a su instrumento. Ahora, en las pocas veces en las que lo detienen a la entrada, explica que lleva más de 7 años transportando su arpa en el sistema y eso es suficiente para que lo dejen seguir.

Una vez adentro la situación no es la mejor. Joseph debe estar pendiente de que nadie golpee su arpa mientras camina por las congestionadas estaciones, y no se puede subir a cualquier bus porque necesita espacio para acomodar su instrumento. Por esta razón a veces debe esperar hasta una hora para que pase un articulado que no vaya tan lleno y así poderse montar. Afortunadamente, ha aprendido a tener paciencia.

***

Diez años después de haber renunciado a la música Joseph volvió a tener un encuentro con ella. A pesar de los malos recuerdos que tenía de su infancia debido a las exigencias de su padre, siempre había mantenido un gusto especial por el folclor llanero. Su madre sabía esto, así que un día lo citó, inesperadamente, en el Café Vienés del Hotel Tequendama.

Joseph acudió con sorpresa a la reunión con su madre. No era muy usual que le pusiera ese tipo de citas en lugares públicos. Sin embargo, tan pronto entró al café entendió lo que estaba

pasando. Allí se encontraba Camilo Torres, un arpista que amenizaba, con música colombiana, latinoamericana y llanera, las tardes de los clientes que iban al lugar.

Después de escuchar un rato Joseph decidió que quería aprender a tocar arpa llanera. Buscó en el directorio y encontró una academia, Centro Cultural Llanero, en la que recibió sus primeras clases. En ese momento la música no era más que un pasatiempo para él, pues la mayor parte de su día la dedicaba a su trabajo como mensajero en Bancolombia.

En el Centro Cultural Llanero no duró mucho. A los seis meses se retiró de la academia y se alejó un poco del arpa. No tenía instrumento, así que además de que no recibía clases tampoco podía practicar las canciones que había alcanzado a aprender en ese tiempo. Alcanzó a pensar que se alejaría de la música una vez más.

Pero otra vez la intervención de su madre fue determinante para que las cosas no se quedaran así. Ella, con la ayuda de su esposo, logró comprar un arpa usada para regalarle a su hijo. Como quería darle la sorpresa, le dejó el instrumento sobre su cama para que lo encontrara cuando llegara de trabajar.

La alegría de Joseph fue inmensa. Recuerda que el cuarto estaba a media luz y lo primero que pensó fue que se trataba de una nave en el mar. "Debe ser la nave de mis sueños", le comentó a su madre en voz baja. Hoy, casi 20 años después, está seguro de que no se equivocó. "He recibido muchas cosas de este instrumento", comenta con nostalgia mientras acaricia el cuello de su arpa.

***

Son las 11 de la mañana y ya ha pasado una hora desde que Joseph empezó a tocar en la entrada de Carulla. Son varias las personas que han pasado por ahí y han escuchado sus canciones. En el pequeño baúl café hay muchas monedas, la mayoría de $200, que a simple vista podrían sumar $5.000 pesos, aproximadamente.

No hay billetes, pues Joseph ha guardado paulatinamente los cuatro o cinco que le han dado de $1.000 y de $2.000 en el bolsillo de su saco negro. Hace esto para que la gente que pasa por ahí no crea que "ya le han dado mucho dinero" y se abstenga de colaborarle con algo más. También para evitar que el viento se los lleve mientras él está tocando.

Cuando observa que hay dos señoras de la tercera edad entrando a Carulla, Joseph empieza a interpretar *La gata golosa*, un pasillo de Fulgencio García. No le importa haber tocado esa misma canción minutos atrás. Sabe que es un tema que le gusta mucho a esa generación y por eso prefiere repetirlo.

Antes de terminar la canción recibe una llamada en su celular, así que debe improvisar un final rápidamente para alcanzar a contestar. Quien lo llama es su madre, que quiere saber cómo está. Después de hablar un par de minutos guarda el teléfono en el bolsillo interno de su saco. "Siempre cae bien la llamada de una mamá", afirma con una sonrisa en el rostro mientras se acomoda nuevamente el arpa para seguir tocando.

Minutos después tiene otra interrupción. Esta vez se trata de un ruido más fuerte que lo obliga a parar sin terminar la canción: el tren de la Sabana de Bogotá está pasando a pocos metros de allí. Joseph mira entusiasmado el paso del ferrocarril. Sus ojos negros le brillan de la emoción, como si fueran los de un niño que acaba de presenciar un acontecimiento maravilloso por primera vez. Le fascina que pase el tren y por eso este es uno de sus sitios favoritos para trabajar.

***

El regalo de sus padres fue determinante para Joseph. A partir de ese momento retomó sus clases de arpa llanera y le dedicó más tiempo al estudio de su instrumento. Se inscribió en la academia Llano y Leyenda, en la que estuvo aprendiendo durante dos años. Después tomó lecciones particulares con Gilberto Pérez para seguir ampliando su repertorio.

Joseph quiso dar un paso adelante con la música y trató de formar un conjunto llanero con algunos de sus compañeros de Bancolombia. Se divertían tocando, pero la falta de disciplina de

los integrantes nunca permitió que el grupo se consolidara. Esto no desanimó a Joseph, quien siguió preparándose, sin saberlo, para ser un artista solitario.

En el año 2002 Joseph renunció a su trabajo de cajero en Bancolombia. No se sentía a gusto porque el ambiente se había vuelto pesado, así que hizo los trámites para su indemnización y se retiró. Tuvo que vivir momentos difíciles porque los trabajos que le ofrecían eran muy exigentes, con jornadas largas y poca remuneración. Él buscaba un empleo que le dejara tiempo para estar con sus hijos.

Fue entonces que decidió dedicarse por completo al arpa. Se puso a estudiar con más disciplina y a sacar nuevas canciones por su cuenta para ampliar su repertorio. Cuando se sintió preparado fue a la carrera séptima con calle 24, en el centro de Bogotá, y empezó a tocar en un 'mercado de las pulgas'.

Recuerda que en ese lugar le iba muy bien. En dos o tres horas podía recoger fácilmente $50.000 pesos. Además de la plata que reunía, también le gustaba tocar allá porque sabía que la gente realmente lo escuchaba y apreciaba su trabajo. Eso lo hacía sentir muy bien. En ese momento Joseph era el único músico que tocaba en ese espacio.

Con el paso del tiempo otros músicos empezaron a apropiarse del lugar y a Joseph cada vez le quedaba más difícil encontrar un espacio para tocar. La oferta era tan grande que los dueños del 'mercado de las pulgas' decidieron organizar la situación: determinaron un sitio fijo para las interpretaciones y a cada músico le asignaron un horario específico.

Joseph no se sintió a gusto con esta reglamentación así que buscó otros espacios en los que pudiera trabajar con mayor libertad. Durante un tiempo estuvo tocando en Usaquén, pero allá se presentó una situación similar a la anterior: al principio iban pocos músicos pero poco a poco fueron llegando más y más.

Después de varios intentos en diferentes sitios de la ciudad, Joseph encontró su lugar en las entradas de algunos supermercados Carulla. Sin embargo, poder tocar allí no ha sido tan fácil.

Para hacerlo ha tenido que mandar cartas pidiéndoles autorización a los gerentes o administradores de cada uno de los almacenes en los que trabaja: 'Carulla Country', 'Carulla calle 90', 'Carulla Chicó' y 'Carulla Cedritos'. Antes también tocaba en el Carulla del barrio Pablo VI, pero el nuevo gerente le prohibió volver.

No es casualidad que Joseph siempre busque estos supermercados para trabajar. Lo hace porque sabe que allí van personas de estrato alto, educadas, que pueden apreciar su música. Al pararse a tocar ahí él no está esperando solamente que le den dinero –aunque esto es importante para él porque se trata del "diario" de sus hijos-, sino que también está buscando un entorno en el que pueda darse a conocer.

Precisamente esta es la razón por la que no toca en los buses. Joseph sabe que si lo hiciera podría ganar más plata, pero también sabe que su trabajo no sería tomado en serio. Lo que él busca es que lo conozca gente que valore su música y que después lo pueda contratar para amenizar eventos o reuniones.

Y precisamente eso es lo que ha conseguido tocando en las entradas de los supermercados Carulla. Todas las 'chisgas' que le salen son a través de gente que lo ha escuchado tocar en la calle. Las personas que se interesan por su música toman una de las tarjetas que pone en el baúl café y después, cuando lo necesitan, lo llaman.

Joseph ameniza todo tipo de eventos. De Camilo Torres, aquel arpista al que escuchó en un café del centro de Bogotá por invitación de su madre, aprendió que el arpa no solamente sirve para tocar música llanera. Él le enseñó la importancia de abarcar otros géneros para así abrirse más espacios. Por eso Joseph ha incluido en su repertorio música colombiana y latinoamericana: pasillos, bambucos y boleros se intercalan con golpes, pasajes y joropos característicos del folclor llanero.

La variedad de su repertorio le ha servido para que lo contraten en diferentes escenarios. El arpa es un instrumento exótico y a mucha gente le llama la atención escuchar música diferente a la llanera en este formato. A Joseph lo buscan para amenizar desayunos, almuerzos y comidas, para

tocar en exposiciones de arte, en primeras comuniones o en bautizos, o para ambientar cocteles y celebraciones de cumpleaños. Generalmente cobra $80.000 pesos por una hora, pero el precio siempre es negociable.

Joseph lleva siete años viviendo de tocar arpa. Asegura que aunque no ha sido fácil mantener a su familia sin tener un trabajo fijo, siempre ha podido responder por ella. Lo que más valora de estos años es el tiempo que ha podido dedicarle a sus hijos, pues ellos son el motor que lo impulsa para salir a rebuscar cada día.

Aún así, Joseph no quiere quedarse haciendo esto toda su vida. Le gustaría involucrarse en la docencia, campo en el que ha empezado a desempeñarse poco a poco. Actualmente dicta tres horas semanales de folclor a los estudiantes de noveno grado del colegio Isaac Newton. También da lecciones particulares de arpa llanera, por las que cobra $25.000 pesos.

Joseph complementa estas actividades con el estudio. Hace dos meses ingresó a un programa de la Universidad Distrital que está dirigido a los artistas que no son profesionales. El objetivo de esta Licenciatura en Educación Artística es permitirles a las personas del medio obtener su título en menor tiempo de lo habitual, teniendo en cuenta que ya tienen experiencia como artistas. El programa tiene una duración de dos años y las clases se realizan únicamente los fines de semana.

***

Joseph lleva dos horas tocando en la entrada de Carulla. De las cinco tarjetas de presentación que había acomodado en el baúl café ya sólo queda una, así que mientras sostiene el arpa con su brazo derecho se agacha para sacar algunas más de su maleta. Las ubica con cuidado en la tapa del pequeño cofre y aprovecha para recoger dos billetes de $1.000 pesos que le dejaron allí hace algunos minutos.

Antes de volver a tocar Joseph mira su reloj y comenta, con tranquilidad, que hoy no ha sido un buen día. “El sector está como solo”, afirma mientras acaricia algunas cuerdas de su instrumento con las uñas largas de su mano derecha. Observa por un momento a su alrededor y empieza a

tocar un popurrí llanero con la esperanza de llamar la atención de quienes ingresan al supermercado.

Mientras interpreta *Concierto en la llanura* Joseph recibe una visita especial. Se trata de un señor que ronda los 40 años y que se acerca a saludarlo acompañado de dos mujeres. Joseph lo saluda con entusiasmo y se disculpa por no poder darle la mano, pues está en la mitad de la canción y no puede parar.

Al terminar, recuesta el arpa sobre su hombro y gira un poco su cuerpo para poder abrazar a Jorge, un alumno al que le dictaba clases particulares de arpa llanera. Jorge le presenta a su hermana y a su mamá y le pide que toque una canción para ellas. Quiere que conozcan a su "gran maestro". Joseph les pregunta qué quieren escuchar y a continuación interpreta *Alma llanera*.

Después de aplaudirlo con entusiasmo Jorge y sus acompañantes se despiden, no sin antes dejarle un billete de $2.000 y tomar una tarjeta. Hace un año que Jorge no recibe clases con Joseph y quiere retomarlas a partir de agosto, así que le promete que va a llamarlo para coordinar.

Joseph vuelve a mirar su reloj y se da cuenta de que ya va a ser la una de la tarde. Como no hay mucha gente en el sector, decide interpretar un par de canciones más e irse. Para terminar escoge *Moliendo café,* un reconocido tema del compositor venezolano Hugo Blanco. En ese momento una señora que sale de Carulla le dice a su compañera que le fascina el arpa y felicita a Joseph por su trabajo.

Sonriendo, Joseph agradece el saludo y empieza a alistar sus cosas lentamente. Apoya el arpa sobre una columna y se agacha para recoger el baúl. Luego abre el bolsillo delantero de su maleta y desocupa, con cuidado, las monedas que están en el cofre. Calcula que puede haber unos $8.000 pesos, sin contar los billetes que tiene en su saco.

Toma las tarjetas de presentación y las guarda dentro de una bolsa plástica que trae en su maleta. A continuación saca una pañoleta roja y envuelve los discos de carátula verde mientras comenta

que hoy no vendió ninguno. Aunque siempre aclara que el disco no fue grabado por él, sino que se trata de una recopilación de varios arpistas interpretando música llanera, hay ocasiones en las que le compran hasta cinco en un solo día. Cada uno cuesta $5.000 pesos.

Después de guardar los discos sacude el polvo que hay en el baúl y lo envuelve en un trapo blanco antes de meterlo a la maleta. Cuando está listo se pone el morral en la espalda, toma su instrumento con la mano derecha y emprende su camino hacia Transmilenio, a esperar a que pase un bus en el que él y su arpa puedan viajar tranquilamente.

La vida en *La Playa*

Es noche de viernes y *La Playa* está llena de músicos que esperan, pacientemente, que llegue alguien a contratarlos. Hace frío en Bogotá. El tinto, el agua aromática y el cigarrillo se convierten en los mejores aliados de estos artistas callejeros que, con sus instrumentos al hombro, tratan de matar el tiempo hablando mientras pueden trabajar.

'Mary Juárez de corazón' tiene 48 años y lleva 6 trabajando en *La Playa*. Todos los fines de semana llega a las 10:00 a.m., se ubica en la esquina de la Avenida Caracas con calle 54, y reparte las tarjetas de presentación con las que promociona su trabajo. "Animación de eventos y serenatas", se lee en la tarjeta de color naranja y letras negras, justo al lado de un corazón rosado que se encuentra en el centro.

Con una sonrisa que refleja su orgullo, Mary explica que ella canta "de todo" y que puede amenizar cualquier evento. Los servicios que ofrece incluyen duetos, tríos, agrupaciones, mariachi o voz sobre pistas. De acuerdo a lo que pidan los clientes, ella contacta a los músicos que necesite para realizar sus presentaciones.

No cuenta, por ejemplo, con un mariachi fijo que la acompañe, ya que en *La Playa* es común que los músicos se vayan con el primero que consiga una serenata, sin importar si ya se habían comprometido con alguien más. Por esta razón, Mary tiene tres o cuatro grupos de mariachis con los que trabaja según su disponibilidad.

En *La Playa* la conocen como "La creída" porque no se mete con nadie. Y es que para sobrevivir en un ambiente tan pesado ha tenido que asumir esa actitud. Saluda a todos sus compañeros con amabilidad, pero no pasa de ahí. Así ha logrado evitar que "se la monten" durante estos seis años que lleva trabajando en este lugar.

Mary nació en Medellín y empezó a cantar desde que era una niña. Su padre, que era músico, le inculcó este arte y le enseñó canciones para que se integrara al grupo que él tenía. Interpretaba

rancheras y boleros. Recuerda, con algo de nostalgia, que desde ese momento la empezaron a llamar “La rancherita paisa”.

Con el paso de los años Mary le dedicó más tiempo a la música y buscó abrirse paso como solista, cantando sobre las pistas los temas de Rocío Durcal y de otras artistas. Sin embargo, con la llegada de sus hijos, que hoy tienen 29 y 26 años, Mary se fue alejando un poco de este arte y empezó a trabajar en diversos oficios.

Cuando sus hijos crecieron y se independizaron, Mary decidió venirse para Bogotá a buscar mejor suerte como cantante. En el 2002 llegó a la capital pero, contrario a lo que esperaba, no se dedicó inmediatamente a la música. Durante los dos primeros años trabajó como mesera. Al principio lo hizo en un restaurante del barrio Santa Fe y después en uno ubicado en la calle 75 con carrera 15.

En este último trabajo le dieron la oportunidad de cantar una noche porque la persona que estaba contratada para hacerlo no pudo asistir. Mary tuvo tanto éxito que recogió más de $50.000 pesos en propinas. Desde ese momento decidió regresar a la música. Llegó directamente a *La Playa* porque sabía, de ante mano, que en este lugar se reúnen los músicos de Bogotá.

Hoy, después de seis años, combina el negocio de venta de arepas que tiene en su barrio, en Soacha, con su trabajo como cantante. Todos los fines de semana se pone su traje negro de mariachi, se recoge el cabello con una cinta blanca, se maquilla sutilmente y se viene para *La Playa* a repartir tarjetas y a esperar, con un tinto en la mano, que alguien la contrate para amenizar algún evento. ‘Mary Juárez de corazón’ siempre está disponible para cantar.

***

La Playa es el sitio de reunión de los músicos que rebuscan en Bogotá. Todos los días, desde tempranas horas de la mañana, es posible encontrar diversos grupos que ofrecen sus servicios en este lugar. Al principio son pocas las personas que están esperando trabajo con sus instrumentos al hombro, pero hacia medio día el número empieza a crecer. En la noche la cuadra está completamente llena.

Más de la mitad de los músicos están vestidos de mariachi. Los trajes son de todos los colores: negros, blancos, rojos, azules, verdes y cafés. Casi todos tienen botonadura plateada a ambos lados del pantalón. Las mujeres, en su mayoría, llevan faldas largas, y en su cabello lucen cintas que hacen juego con los moños de sus uniformes. En *La Playa* ningún mariachi tiene puesto el sombrero. Todos lo guardan en las oficinas o en los camerinos y únicamente lo sacan cuando tienen que ir a tocar.

Aquellos que trabajan en tríos están vestidos de gris o de negro, siempre con corbata. Éstas últimas pueden ser rojas, verdes o negras, pero generalmente son iguales dentro de cada agrupación. Como tratan de estar siempre uniformados, muchos músicos eligen una corbata negra, que sea 'neutral', para poder trabajar con cualquier trío en caso de que los necesiten para una serenata.

Los integrantes de los conjuntos vallenatos se destacan por sus pintas informales. Algunos tienen camisas 'guayaberas' y todos lucen sombreros 'vueltiaos'. Los arpistas, que no son más de cinco o seis, tienen el tradicional 'liqui-liqui', aquel traje de corte militar alto que utilizan los músicos en el llano: los hay negros, blancos y azules y van acompañados de un sombrero del mismo color.

***

En esta noche de viernes puede haber más de 200 músicos esperando en *La Playa*. Algunos toman cerveza, otros ron y unos más aguardiente. Muchos se conforman con un tinto y un cigarrillo. Por momentos un fuerte olor a marihuana invade el lugar. Camufladas entre los músicos pasan personas ofreciendo su mercancía: cocaína, heroína, 'perico', marihuana. Hay de todo.

También hay niños. Niños que tratan de alejarse de estos vicios mientras inician su vida como mariachis. Es el caso de Johan Prieto, quien a sus 16 años ya debe enfrentarse a este mundo de adultos. Solo lleva seis meses trabajando en *La Playa* pero ya ha podido darse cuenta de que el ambiente es pesado.

Llegó a este mundo por su padre, que es mariachi. Varios miembros de su familia trabajan en esto. Johan, quien toca violín desde hace 6 años, decidió empezar a rebuscar en *La Playa* para cubrirse sus gastos. Hoy hace parte de un mariachi juvenil que cobra $450.000 pesos por cada serenata.

La cifra, sin duda, es alta. Sobre todo si se tiene en cuenta que la tarifa que más se maneja en este lugar es de $180.000 pesos. Con firmeza, Johan explica que él y su mariachi son garantía de calidad, así que lo mínimo que cobran son $350.000. Cuando los clientes cuestionan el precio y lo comparan con el de otros grupos, Johan ofrece una audición para comparar su trabajo y justificar su tarifa.

Y es que el trabajo que realizan Johan y sus compañeros es muy serio. A pesar de que son jóvenes –los demás integrantes del mariachi tienen entre 18 y 23 años- quieren demostrar que pueden hacer las cosas bien. Tienen un grupo grande, de diez personas, y se reúnen mínimo una vez por semana para ensayar. Su mayor preocupación es poder ofrecer calidad musical.

El mariachi juvenil está compuesto por cuatro violines, dos trompetas, un guitarrón, una vihuela, una guitarra y un cantante. A pesar de tener una tarifa alta en comparación con las que se manejan en *La Playa*, Johan asegura que no les falta trabajo. Hay noches en las que han llegado a tener hasta 15 serenatas.

Pero en la vida de Johan no todo es rebusque ni trabajo. Actualmente está cursando undécimo grado en el colegio Japón, en Kennedy, así que ha tenido que aprender a combinar las tareas con las serenatas. Solamente viene a *La Playa* los fines de semana porque en los días de colegio no puede trasnochar.

Los viernes a medio día, cuando termina de estudiar, toma su violín y se pone su traje de mariachi para empezar a trabajar. A veces, cuando no hay muchos clientes, y en cambio sí muchas tareas, se va a la oficina de su papá, en el centro comercial Punto 57, y adelanta los trabajos escolares mientras le sale alguna serenata.

Con su cara de niño, que contrasta con su pinta de mariachi adulto, Johan asegura que es muy buen estudiante y que ha podido responder con el colegio y con el trabajo. Cuando se gradúe quiere estudiar música en la Universidad Nacional, actividad que piensa seguir combinando con el rebusque, pues ser mariachi se ha convertido en una tradición familiar.

***

Los clientes de *La Playa* llegan en carro, en taxi o algunas veces caminando. Inmediatamente son abordados por los músicos que 'investigan' en el lugar: se trata de los integrantes de cada grupo que están encargados de conseguir las serenatas. Con tarjetas en mano se presentan y ofrecen sus servicios para amenizar "todo tipo de eventos". La mayoría propone, incluso, realizar una audición previa a la selección, "sin ningún compromiso", para que los clientes puedan conocer la calidad de su trabajo.

Anteriormente las audiciones se daban ahí mismo, en la calle. Sin embargo, la policía ha puesto problema porque tocar ahí es considerado "escándalo en la vía pública". Así las cosas, los músicos han tenido que buscar espacios dentro de la misma cuadra para hacerles las demostraciones a sus clientes. Algunos restaurantes del sector, o los mismos camerinos que contratan los artistas para guardar su ropa (el alquiler les cuesta cerca de $25.000 mensuales), se han convertido en los lugares más apropiados para realizar las audiciones.

Muchos de los grupos que se ubican en este sector ya están establecidos. Aún así, hay varios músicos que van a *La Playa* a 'piratear'. Se trata de aquellos que no pertenecen a ningún conjunto pero que, con sus trajes de mariachi y con sus instrumentos, se paran allí a esperar a que algún grupo se los lleve para trabajar con ellos.

Esto pasa con frecuencia. Es común que los integrantes de un grupo no estén disponibles en el momento en el que sale algún 'gallo' o serenata, así que los directores de cada agrupación deben recurrir a otros músicos que estén en *La Playa* para no perder el trabajo. Generalmente ya saben con quiénes pueden contar, pero si llega a ser necesario llevar a algunos músicos que no conozcan, lo hacen sin pensarlo.

No hay necesidad de ensayar. Los músicos que trabajan en *La Playa* manejan el mismo repertorio. Y si no se saben alguna canción, la improvisan en el momento de tocarla. Lo importante es no perder nunca la oportunidad de trabajar.

***

Omar Naranjo es un costeño alto y alegre, de 33 años, que vive en Bogotá desde hace dos. Nació en Sahagún, Córdoba, y desde niño aprendió a tocar acordeón. La música es una pasión que lo ha acompañado durante toda su vida, así que después de culminar sus estudios de bachillerato, en Barranquilla, se fue a trabajar a "la 72", el sitio donde se reúnen los músicos en la capital del Atlántico.

Allí no ganaba mucho con la música, pues en Barranquilla se cobra menos que en Bogotá, así que se vio obligado a combinar la interpretación de vallenatos con otro tipo de oficios. Durante un tiempo trabajó en una microempresa promocionando libros, y después se dedicó a la tarea de pintar muebles.

Pero Omar quería tener más tiempo para tocar, así que decidió seguir el consejo de algunos amigos, quienes le decían que en Bogotá había más trabajo, y se vino a aventurar. Desde el primer día que llegó a la capital de la República ubicó *La Playa*, llevó su acordeón y empezó a tocar para hacerse conocer.

Al principio trabajaba 'pirateado', es decir que se paraba con su acordeón a esperar a que alguno de los conjuntos vallenatos se lo llevara. Durante esta época aprendió a tener mucho cuidado, pues tenía que decidir con quién era conveniente irse a trabajar y con quién no. En *La Playa* hay muchas personas y no todas son de fiar. Omar no podía arriesgarse a que lo dejaran botado en cualquier parte de la ciudad con su instrumento, pues cuesta cerca de un millón y medio de pesos y es fácil que se lo puedan robar.

Ahora Omar dirige su propio grupo y trabaja más seguro, pues lo conformó con gente de su confianza. Le gusta estar bien presentado, así que todos tienen uniforme: pantalón y saco negros,

camisa rosada con líneas blancas y el tradicional sombrero ‘vueltiao’ que les da la identidad de conjunto vallenato. Explica que es importante la presentación de todos los integrantes del grupo porque a veces los necesitan para amenizar eventos elegantes, como fiestas de 15 años, y no pueden desentonar con su forma de vestir.

La adaptación de Omar a Bogotá ha sido relativamente fácil. Confiesa que lo más difícil ha sido acostumbrarse al frío y a la comida. Sin embargo, son sacrificios que está dispuesto a hacer por la música. “Lo bonito de esto es que se vive del arte”, asegura. Y es que Omar tiene claro que podría ganar más dinero en otro oficio, pero no lo hace porque sabe que no sentiría la misma satisfacción que le proporciona la música.

Además de tocar acordeón, Omar también administra el inquilinato en el que vive, que se encuentra ubicado en el barrio 20 de julio, al sur de Bogotá. Trabaja en eso sólo de lunes a jueves, pues los viernes, sábados y domingos llega desde las 2 de la tarde a *La Playa*, acompañado de su instrumento, para darle rienda suelta a la pasión que lo trajo a Bogotá.

***

De los cerca de 200 músicos que estaban en *La Playa* hacia las ocho de la noche, ahora, dos horas después, no hay ni la mitad. Poco a poco los grupos empiezan a irse y su ausencia sólo se hace notoria unos momentos después. Los que quedan siguen abordando a todas las personas que se acercan al lugar, con la esperanza de que alguien se los lleve a trabajar.

Cuando sale alguna serenata los músicos se transportan de diversas formas. Los tríos, por ejemplo, pueden irse en el carro de sus clientes, cuando lo tienen, pues su formato y el tamaño de sus instrumentos se los permite. También pueden movilizarse sin mayor dificultad en Transmilenio o recurrir al servicio de taxi en caso de necesitarlo.

Los conjuntos vallenatos experimentan una situación similar, pues son sólo cuatro integrantes y el tamaño de sus instrumentos les permite transportarse con facilidad. Aún así, el ingenio de los músicos ha permitido que la movilización de los instrumentos no se convierta en un obstáculo para poder trabajar.

Los grupos llaneros, por ejemplo, son expertos en acomodar el arpa en cualquier tipo de vehículo. Generalmente se movilizan en taxi y, en cuestión de minutos, atraviesan el instrumento en forma diagonal: las patas quedan hacia arriba, sobre la silla trasera, y el cuello queda sobre el asiento del copiloto, dejando suficiente espacio para que una persona se siente allí.

Para los mariachis, al igual que para los grupos llaneros, la situación también es un poco más compleja que para los tríos y los conjuntos vallenatos. Son más integrantes y llevan instrumentos más grandes, como el guitarrón, así que es difícil que quepan en el carro de los clientes o en un solo taxi. Sin embargo, para todo hay solución.

En *La Playa*, sobre la calle 55, hay más de 15 camionetas parqueadas que están a disposición de todos los grupos, especialmente de los mariachis, que son los que más las utilizan. El alquiler cuesta entre $25.000 y $30.000 pesos por cada serenata. El precio varía según la distancia que se tenga que recorrer.

***

Luis Emilio Horta es un hombre canoso y de baja estatura que camina siempre mirando al piso. Lleva más de 14 años viniendo a *La Playa*, con su traje de corbata negro y su guitarra al hombro, a ofrecer los servicios de su grupo *Romance Trío*. Trabaja casi todos los días. Suele descansar los lunes o los martes, aunque nunca tiene un horario determinado. En este oficio no hay nada fijo.

A veces llega a *La Playa* desde las 2 de la tarde. En otras ocasiones empieza a trabajar a las 6 o 7 de la noche. Mientras espera que le salga algún trabajo toma tinto y camina lentamente de un lado al otro del lugar, con un paraguas grande que cuelga de su antebrazo. Por momentos se detiene a conversar con sus compañeros. Después de un rato continúa su camino con la mirada siempre puesta en el piso.

Luis Emilio nació en Planadas, Tolima, hace 59 años. Se crió en el campo y el primer oficio que aprendió fue el de manejar ganado. Recuerda que en su casa había una guitarra y a él le gustaba

tocarla. Ése era su pasatiempo. Cuando cumplió 25 años se fue a vivir a Ibagué y allá pasó a tomar la música más en serio.

Recibió clases de guitarra y formó un dueto con un amigo, quien también le enseñó a cantar. Para esa época Luis Emilio trabajaba como albañil y empezó a combinar esta actividad con su gusto musical. De día pintaba y arreglaba muebles y en las noches tocaba, con sueldo fijo, en algunos restaurantes de la ciudad. También llevó su música a los billares, en los que cobraba $200 pesos por cada canción.

En 1990 Luis Emilio se fue a vivir a Cali. Le habían recomendado esa ciudad porque los músicos cobraban bien y no había mucha competencia. Un año después su compañero de trío le propuso que se vinieran a trabajar a Bogotá, pues había escuchado de la existencia de Camucol, el Centro Artístico Musical Colombiano, y quería probar suerte allí.

Sin pensarlo mucho Luis Emilio se trasladó a Bogotá con su familia. En ese momento solo tenía dos hijos. Ahora tiene tres. El trabajo en Camucol era bueno, especialmente al principio, pero con el paso del tiempo empezó a disminuir. Esto, sumado a una sanción que le impusieron en el Centro Artístico por una infracción que cometió, fue lo que lo llevó a *La Playa*.

Dos amigos suyos lo invitaron a trabajar con ellos durante el fin de semana en el que estuvo sancionado en Camucol. Luis Emilio tomó su guitarra y en la noche del viernes se ganó $60.000 pesos. Le fue tan bien que al otro día llevó la carta de renuncia al Centro Artístico Musical Colombiano y se quedó trabajando en *La Playa*.

Desde ese momento, hace más de 14 años, viene casi todos los días a rebuscar en este lugar. Asegura que aunque antes el trabajo era mejor porque no había tanta competencia, la música siempre le ha permitido sacar adelante a su familia. Actualmente Luis Emilio está tomando clases de armonía y teoría musical porque dentro de unos años quiere dedicarse a la docencia y necesita estar preparado desde ya.

***

Así como se desocupa de manera casi imperceptible, *La Playa* se vuelve a llenar rápidamente. Los grupos que se van regresan después de cada serenata, pues lo único que hay fijo en este trabajo es este lugar. Los músicos siempre están aquí, esperando, tocando, rebuscando. Unos van, otros llegan, pero siempre hay alguien disponible. Siempre hay alguien que tiene la necesidad de tocar.

Conclusiones

La realización de este trabajo fue importante porque a través de él pude conocer de cerca las experiencias culturales de algunos músicos que viven y trabajan en Bogotá. Al abordar sus historias desde la comunicación logré poner en práctica los planteamientos de teóricos como Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini, quienes sostienen que la comunicación debe incluir, dentro de su campo de estudios, las experiencias culturales de la gente como parte de una sociedad.

En el marco teórico pude relacionar, basada en diferentes autores, los conceptos de comunicación, ciudad y cultura, que fueron el fundamento de todo el trabajo y la base para el desarrollo de la parte práctica. Así mismo, desde la teoría abordé otros conceptos como diversidad, hibridación y matrices culturales, que también puse en práctica con el desarrollo de las crónicas periodísticas.

Al realizar estas crónicas llevé a la práctica el planteamiento de Jesús Martín Barbero según el cual el periodismo cultural no debe limitarse a la crítica cultural ni a narrar únicamente desde la academia. Es importante que el periodismo cultural también incluya las experiencias culturales de la gente, de la vida cotidiana, y esto fue lo que hice al narrar y darles voz a las historias de los músicos que conforman este trabajo

Las crónicas también me permitieron demostrar que hay otra forma de hacer periodismo. Que se puede narrar y contar historias llenas de detalles sin alterar la esencia misma del oficio: el compromiso con la verdad. Que se puede emplear una mirada más subjetiva para seleccionar los personajes, pues aunque se trate de seres anónimos son personas que tienen historias valiosas y que ayudan a construir la cultura y la diversidad musical de una ciudad. El periodismo literario es una herramienta válida para contar estas historias que, generalmente, no tienen cabida en los grandes medios de comunicación.

Para escribir estas crónicas fue necesario hacer un trabajo de campo riguroso, que implicó la selección de unos espacios y de unos personajes capaces de reflejar una parte de la diversidad musical que se vive en Bogotá. Después de seleccionar a los personajes me acerqué a ellos y les hice un seguimiento que me permitió conocer sus historias y sus experiencias. Finalmente, y luego de haber escuchado y observado con paciencia, inicié el proceso de escritura, que requirió de mucho tiempo y dedicación.

Por último, la realización de este trabajo contribuyó ampliamente a mi formación personal y profesional. Con él comprobé que la comunicación y el periodismo son una herramienta importante para abordar las experiencias culturales de la gente y para dar a conocer las formas en las que se articula una sociedad.

Adicionalmente este trabajo me permitió relacionar, de forma práctica y directa, la música y la comunicación. Esta tesis, con la que pude aplicar los conocimientos que he adquirido en los dos campos profesionales que estoy culminando, se convirtió en el primer paso de una carrera en la que espero poder combinar acertadamente mi interés por el periodismo y por la música.

Bibliografía

- AHUMADA, Marilyn, AMAYA, Raquel Sofía, GUZMÁN, María Carolina, TELLO, Luis Felipe, y VARGAS, Luis Miguel. *Bogotá de noche*. Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1985.

- BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538 – 1938*. Fvndación de mvsica. Bogotá, 2000.

- CAPARRÓS, Martín. *Por la crónica*. En: Las mejores crónicas de Gatopardo. Colección actualidad. Editorial Debate. 2006.

- CALL, Wendy y KRAMER, Mark. *Telling true stories. A nonfiction writers' guide from the nieman foundation at HARVARD UNIVERSITY.* Penguin Group. Estados Unidos de América. 2007.

- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Editorial Paidós. Buenos Aires, 2005.

- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización.* Editorial Grijalbo. México, 1995.

- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos México 1940 -2000.* Editorial Grijalbo. México, 1996.

- GUTIÉRREZ, Carlos. *Ciudad, multiculturalidad y tolerancia.* En: Pensar la ciudad. Tercer mundo editores. Bogotá, 1996.

- HOYOS, Juan José. *Escribiendo historias: el arte y el oficio de narrar en el periodismo.* Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 2003.

- MAFFESOLI, Michel. Citado por: Jesús Martín Barbero en *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación.* En: Comunicación y espacios culturales en América Latina. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1995.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación.* En: Comunicación y espacios culturales en América Latina. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1995.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales.* En: Comunicación y culturas populares. Ediciones G. Gili. México, 1987.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dinámicas urbanas de la cultura*. En: Comunicación y espacios culturales en América Latina. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1995.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. Ediciones G. Gili. México, 1990.

- MARTÍN- BARBERO, Jesús. En: Un periodismo para el debate cultural. Disponible en: http://www.scribd.com/doc/7579005/Un-periodismo-para-el-debate-cultural

- MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura popular en el ámbito urbano. El caso de México*. En: Comunicación y culturas populares. Ediciones G. Gili. México, 1987.

- SAMPER PIZANO, Daniel. *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo II: 1949 – 2004*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Bogotá, 2004.

- SILVA, Armando. *Bogotá imaginada*. Convenio Andrés Bello, Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Bogotá, 2003.

- SIMS, Norman. *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Bogotá, 1984.

- VIRVIESCAS, Fernando. *La ciudad: la calidad del espacio para la vivencia*. En: Pensar la ciudad. Tercer mundo editores. Bogotá, 1996.

Anexos:

Anteproyecto

Presentación

Bogotá es una ciudad que cuenta con una amplia diversidad cultural. Una forma en la que esta diversidad se hace evidente es a través de las expresiones musicales que se desarrollan en la vida nocturna de la ciudad. Muchos músicos utilizan su actividad artística de diversas maneras como forma de garantizarse el sustento. Y así como reflejan la diversidad, estos músicos también son un ejemplo de la hibridación cultural que se vive en la capital colombiana.

Con este proyecto lo que se busca es darle voz a la diversidad de experiencias musicales que hay en la cuidad. Para esto se va a identificar a los protagonistas principales que desarrollan expresiones musicales durante la vida nocturna de Bogotá como forma de garantizarse el sustento. Una vez estén identificados se hará un trabajo de campo profundo que permita conocer el contexto y las experiencias de estos músicos.

Cuando se tenga esta información se redactarán crónicas periodísticas como producto final. En estas crónicas se reflejarán la diversidad y la hibridación cultural que hay en Bogotá. También se hará evidente la forma en la que una actividad artística como la música es utilizada por algunas personas como mecanismo para garantizarse el sostenimiento.

Estado del arte

Ficha #1

1. **Título del trabajo:** "Imágenes habladas RAP. Sensibilidad. Jóvenes"
2. **Autor:** María Luisa Trujillo
3. **Facultad:** Comunicación y lenguaje (periodismo)
4. **Fecha:** Bogotá, 19995
5. **Resumen:**

El enfoque teórico de este trabajo aborda la comunicación como un juego de sentidos y la música como una expresión cultural. Estudia los procesos comunicativos, los horizontes culturales de la comunicación, lo popular como lugar comunicativo, la comunicación como encuentro de historias y analiza las relaciones música-sensibilidad, música-participación social y música-memoria. Define el rap como identidad y sensibilidad transnacional, a partir del estudio de su historia, sus características y su comercialización.

El enfoque metodológico parte de un estudio de caso, que busca exponer tres aspectos de la sensibilidad del rap en Bogotá. En la metodología también se utilizaron entrevistas, historias de vida, grabaciones en video, observación participante, grabaciones musicales, video-clips y revisión bibliográfica. El relato fue escogido como forma de construcción final del trabajo.

Una de las conclusiones a las que se llegó con este trabajo fue que "la música se puede comprender como un fenómeno cultural que expresa la sensibilidad de un tiempo, una manera de participar y un punto de referencia para la historia personal. Por lo tanto, la música debe ser objeto privilegiado de estudio y expresión para la comunicación".

Dentro de la bibliografía utilizada se encuentran los textos *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini; *De la comunicación a la cultura: perder el objeto para ganar el proceso* de Jesús Martín Barbero; *Cultura, identidad y comunicación* de Alejandro Ulloa; *De las bandas a las culturas juveniles* de Carles Feixa; *Los movimientos culturales como vehículo de cambio* de Agnes Heller; y *Las tribus juveniles en tiempos de la modernidad* de Rossana Reguillo.

Ficha #2

1. **Título del trabajo:** "Gotas de rap una historia por contar"
2. **Autor:** Ivonne Maritza Chávez Morales
3. **Facultad:** Comunicación y lenguaje (periodismo)
4. **Fecha:** Bogotá, 2007
5. **Resumen:**

El enfoque teórico de este trabajo parte de una definición del rap y lo que éste comunica. Estudia la comunicación desde la música, el estilo callejero, la técnica del lenguaje callejero, y aborda el teatro desde la comunicación (el rito, el arte teatral y sus significados, el cuerpo y el actor, y el grupo). La metodología utilizada para este trabajo consistió en documentación bibliográfica, entrevistas y la escritura de un reportaje.

Tres de las conclusiones a las que se llegó fueron: "En el periodismo, desde lo básico se reconstruye, re-significa y constituyen los procesos sociales"; "El periodismo debe narrar todo lo que se hace a diario en las ciudades y los pueblos, para construir una historia fuerte, una cultura que se reconozca y que reconozca al otro"; "El rap y el teatro son dos formas de comunicación que se exponen en la cultura para permear a aquellos que no encuentran otra alternativa de expresión o que simplemente logran comunicarse con mayor facilidad".

Dentro de la bibliografía utilizada se encuentran los textos *Las sensibilidades juveniles como texto social* de Omar Rincón; *Cultura, medios y ciudad* de Jesús Martín Barbero; *Cómo escuchar la música* de Aaron Copland; *Imaginarios urbanos* de Armando Silva; *Bogotá una región posible* de J. Sanín; *La transformación de Bogotá 1995-2000: entre redefinición ciudadana y espacial* de Ricardo Montezuma; *Pilas con los jóvenes* de L. Villamil; *La música pop: por fin cultura* de M. Torres; *El festival de la cultura de la calle* tomado de La Lleca; *Rap, el baile de los que sobran* de L. Sierra; y *El hip-hop: una historia que contar* de C. Montaña.

Ficha #3

1. **Título del trabajo:** “Así se le canta al despecho música, comunicación, sensibilidad”
2. **Autores:** Dayra Galvis Gómez – Marcela Vanegas Pérez
3. **Facultad:** Comunicación y lenguaje
4. **Fecha:** Bogotá, 1995
5. **Resumen:**

El enfoque teórico aborda la música en relación con la cultura y con la comunicación. La música es estudiada como una forma cultural que junta sensibilidades, que pluraliza maneras de vivir y comprender la realidad. “La música es una expresión comunicativa en la que se crean y negocian significados”. El enfoque metodológico consta de la realización de un marco teórico, un caso de estudio, una historia de vida (Darío Gómez) y un análisis de caso. Para la historia de vida se hicieron entrevistas, observaciones y revisión de material.

Una de las conclusiones a las que se llegó a través de este trabajo es que “la música es abordable desde la comunicación porque es una forma cultural en la que se vinculan sensibilidades y se negocian sentidos”. Con el análisis del caso de Darío Gómez, se concluyó que su historia de vida muestra cómo siempre ha llevado su vida en torno a la música.

La bibliografía utilizada para este trabajo incluye los textos *La radio y la televisión en la universidad* y *Las sensibilidades juveniles como texto social* de Omar Rincón; *Cultura, identidad y comunicación* de Alejandro Ulloa; *La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México* de Carlos Monsivais; *Siguiendo el corte: relatos de guerras y tierras* y *Los años del tropel* de Alfredo Molano; *Imágenes habladas: RAP. Sensibilidad. Jóvenes* de María Luisa Trujillo (tesis); *Ay Bogotá, no te rajaste mano* de Víctor Manuel García; y *Del barrio obrero a la quince: la salsa en Colombia como un fenómeno urbano* de Luz María Ferro y José Arteaga.

Ficha #4

1. **Título del trabajo:** "Bogotá de noche"

2. **Autores:** Marlyn Ahumada, Raquel Sofía Amaya, María Carolina Guzmán, Luis Felipe Tello, Luis Miguel Vargas

3. **Facultad:** Comunicación y lenguaje

4. **Fecha:** Bogotá, 1985

5. **Resumen:**

   El enfoque teórico de este trabajo parte del estudio de la ciudad desde una perspectiva urbana (contraste entre la ciudad moderna y la ciudad marginal). El marco teórico incluye las condiciones sociales de la ciudad, el movimiento reivindicativo urbano, la génesis y tipología de los movimientos urbanos, efectos urbanos y políticos de los movimientos urbanos, marginalidad, movimientos urbanos de las clases populares. El enfoque metodológico se basó en la realización de un video. Durante la etapa de investigación se recurrió a la observación participante y a las entrevistas, y se realizó un recorrido de norte a sur en la ciudad. El trabajo consta de crónicas escritas y de un video.

   A través de este trabajo se descubrieron muchas de las cosas que pasan en Bogotá durante la noche. "Al ocultarse el sol, la vida de la ciudad continúa. El día…esconde bajo su ritmo vertiginoso una serie de respuestas y actitudes, de opciones y oportunidades que se hallan latentes en la gran masa, y que sólo podrán ser vividas como realidades con la llegada de la noche". Así mismo, se concluyó que en la vida nocturna de Bogotá se confunden, con fuerza y dramatismo, las necesidades de diversión y supervivencia.

   Dentro de la bibliografía utilizada para este trabajo se encuentran los textos *Movimientos sociales urbanos* de Jordi Borja; *De invasores e invadidos* de Alfredo Rodríguez, Gustavo Riofrío y Eileen Welsh; *Los hijos de la calle* de Josep Huertas, Joan Caballero y Reimei de Pascual; *Crónica de la lucha por la vivencia en Colombia* de Carlos Arango; *Migración, urbanización y marginalidad* de Ramiro Gutiérrez Cardona; y *Urbanización e integración social* de Rogelio Salmona.

Ficha #5

1. **Título del trabajo:** "Vives un juglar de los 90: descripción de un ídolo"
2. **Autores:** Liliana García Martínez – Beatriz Elena Pujana
3. **Facultad:** Comunicación y lenguaje
4. **Fecha:** Bogotá, 1996
5. **Resumen**

El enfoque teórico de este trabajo parte de la relación entre comunicación y música y define la comunicación de contacto, la música y la sensibilidad de los jóvenes. Establece que la música es una forma de comunicar. El enfoque metodológico es la descripción y el análisis de caso (Carlos Vives, pero no lograron hablar con él en ningún momento). Realizaron entrevistas, encuestas, observaciones, diario de campo y análisis bibliográfico y documental.

Una de las conclusiones a las que se llegó con este trabajo es que Carlos Vives es un fenómeno comunicacional que expresa sensibilidad. Es un ídolo porque mueve sentimientos básicos. A las autoras, como comunicadoras, les permitió realizar una búsqueda práctica y afectiva de las identidades que ha unificado su música. "Vives es un fenómeno masivo, trans-clasista, multi-generacional, un comunicador".

Dentro de la bibliografía utilizada para este trabajo se encuentran los textos *Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales* de Jesús Martín Barbero; *La radio y la televisión en la universidad* y *Las sensibilidades juveniles como texto social* de Omar Rincón; *Cultura, identidad y comunicación* de Alejandro Ulloa; *Imágenes habladas: RAP. Sensibilidad. Jóvenes* de María Luisa Trujillo (tesis); *Del barrio obrero a la quince: la salsa en Colombia como un fenómeno urbano* de Luz María Ferro y José Arteaga; *Psicología de la sensibilidad* de Albert Burloud; *La música de la posmodernidad: ensayo de hermenéutica cultural* de Julio López; y *Las fiestas y el folclor en Colombia* de Javier Ocampo López.

Ficha #6

1. **Título del trabajo:** "La historia del yaz latino una aproximación hacia la música del Caribe del siglo XXI"

2. **Autor:** José Alfredo Romero Torres

3. **Facultad:** Comunicación y lenguaje (periodismo)

4. **Fecha:** Bogotá, 1995

5. **Resumen**

En enfoque teórico de este trabajo parte de la definición de 'Yaz latino'. Estudia el yaz latino desde una óptica propia, como un género independiente. Analiza las relaciones y semejanzas que pueden presentarse entre el género musical y la cultura que se crea alrededor de este. Da una mirada a este género desde una perspectiva periodística, sociológica, antropológica y cultural. La metodología utilizada fue una monografía, para la cual se realizaron entrevistas y revisión y documentación bibliográfica.

Una de las conclusiones a las que se llegó a través de este trabajo fue que "el yaz latino, al igual que muchas de las expresiones culturales del continente americano, sigue perteneciendo a una clase marginal de músicos, en el sentido de que no explotan lo comercial y no cuentan con la bendición de las grandes emisoras, los premios importantes y el mercado mundial". A partir de esta conclusión, el autor da la recomendación de que es importante "fomentar una preocupación a nivel estatal para que se divulguen masivamente las expresiones musicales importantes y valiosas del siglo XX, entre ellas el yaz latino".

Dentro de la bibliografía utilizada para este trabajo se encuentran los textos *Música y descolonización* y *Del tambor al sintetizador* de Leonardo Acosta; *El jazz, de Nueva Orleans al Jazz Rock* de Joachim Berendt; *La salsa* de José Arteaga; *Música caribeña* de Rocío Cárdenas; *Diccionario de la música cubana* de Helio Orovio; *El libro de la salsa* de César Miguel Rondón; *Afro Cuban history* y *Cuba and beyond* de Max Salazar.

Planteamiento del problema:

Bogotá es una ciudad que cuenta con una amplia diversidad cultural. Los músicos son algunos de los actores sociales que construyen esta multiplicidad de formas culturales. Muchos de ellos utilizan su actividad como mecanismo para garantizarse el sostenimiento. Sin embargo, a pesar de tratarse de actores culturales, sus experiencias son poco conocidas por la gran mayoría de la gente.

A través de los músicos que viven y trabajan en Bogotá es posible abordar la diversidad cultural de la que habla Jesús Martín Barbero en su texto *Dinámicas urbanas de la cultura*, en el que afirma que nos encontramos ante ciudades "que concentran a la población y que tienen una heterogeneidad cultural fortísima. […] Unas ciudades habitadas por una diversidad, por una heterogeneidad cultural enorme en todos los aspectos" (Martín Barbero, 1995).

Esto se hace evidente si se miran las diferentes formas de expresión musical que hay en Bogotá. Durante las noches, hay bastantes músicos que utilizan su actividad para rebuscarse, de diversas maneras, el dinero para la supervivencia. De esta forma es posible encontrar músicos que trabajan en la calle o en los semáforos, algunos que lo hacen en bares y tabernas, otros que dan serenatas donde los contraten o hacen presentaciones en auditorios, teatros y a domicilio. Muchos combinan estas y otras formas para garantizarse su sostenimiento.

Además de los diferentes lugares en los que trabajan los músicos, la diversidad también se hace evidente en el tipo de música que interpretan. Es común ver que una sola persona puede tocar música clásica, colombiana, latinoamericana, popular, jazz, rock, boleros, rancheras o música romántica. El rebusque los ha obligado a defenderse en varios campos.

Un ejemplo de esto son las personas que se paran en la Avenida Caracas con calle 55. Se trata de músicos que ofrecen serenatas en diversos formatos y de diferentes géneros. Es así como en una sola cuadra es posible encontrar mariachis, tríos de cuerdas, duetos, grupos llaneros, conjuntos

vallenatos, papayeras y orquestas. Y en muchos casos los integrantes de una agrupación hacen parte de varias y están dispuestos a interpretar diferentes géneros.

Esta situación también se enmarca dentro del concepto de hibridación cultural, al que Néstor García Canclini define como "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (García Canclini, 1990, p. 14). En el caso de Bogotá, la hibridación cultural se ve reflejada tanto en los espacios que se utilizan para tocar, como en los géneros y las formas en las que se expresan los músicos.

García Canclini también establece que un factor importante de la hibridación cultural es el crecimiento de los mercados informales y la precarización del trabajo. Es claro que buena parte del rebusque de estos músicos hace parte del mercado informal, y en muchas ocasiones este trabajo se desarrolla en condiciones precarias, como es el caso de los músicos que trabajan en la Avenida Caracas con calle 55.

Allí, en la calle, los músicos se paran durante toda una noche para ofrecer sus servicios de serenatas para todo tipo de eventos. En ocasiones sólo consiguen una serenata por noche. Si les va bien, pueden dar hasta cuatro. Lo único fijo es que siempre están allí, trabajando, sin importar la hora o las condiciones climáticas.

Lo mismo ocurre con los músicos que trabajan en el centro. Aquellos que tocan en el Chorro de Quevedo, al aire libre, lo hacen en condiciones precarias. Igualmente sucede con los que van de bar en bar tocando por lo que les quieran dar. Es un trabajo informal, ya que no tienen ni un lugar fijo, ni mucho menos un salario. Deben conformarse con las propinas voluntarias de los que escuchan su música.

Esta forma de diversidad cultural de Bogotá, que en este caso específico se ve reflejada a través de los músicos, puede ser estudiada desde la comunicación. Así lo afirma Jesús Martín Barbero en su texto *Procesos de comunicación y matrices de cultura*, en el que destaca la importancia de analizar la pluralidad de matrices culturales. "Y entonces cualquier escuela de comunicación que

quiera estar mínimamente abierta a la complejidad de los procesos de comunicación hoy tendrá que asumir la diversidad de modos de comunicación en que se expresa la pluralidad cultural, tanto étnica como de clase, con su riqueza y con su conflictividad" (Marín Barbero, 1990, p. 145).

Para Jesús Martín Barbero es importante que la comunicación incluya dentro de su objeto de estudio la dimensión cultural. Insiste en la necesidad de asumir "que los procesos de comunicación no se agotan en el análisis de medios y mensajes, de canales y redundancias, y debe hacer entrar en su análisis y en su práctica la dimensión cultural y los conflictos que ella articula y los espacios en que se constituye: indígenas, populares rurales y urbanos, nacionales, transnacionales" (Martín Barbero, 1990, p. 145).

Los músicos que trabajan en la Caracas con 55, los que tocan en la Candelaria, los que dan serenatas en el Centro Artístico Musical Colombiano (Camucol), cerca al centro de la ciudad, y los que trabajan en bares y tabernas, son actores sociales que articulan la dimensión cultural de Bogotá. Ayudan a construir la diversidad cultural de la ciudad.

La música es, sin duda, una forma de comunicación. Entonces, ¿puede la comunicación ocuparse de darles voz a la diversidad de expresiones musicales que se desarrollan en la vida nocturna de Bogotá? Actualmente es poco lo que se sabe de los músicos que trabajan en la ciudad. ¿Cuál fue su forma de aprendizaje del arte musical? ¿De qué regiones del país provienen estos músicos? ¿Combinan la música con otras actividades para garantizarse el sustento?

Corpus de investigación

La diversidad cultural en Bogotá es evidente. También lo es la hibridación cultural. Basta con ver las diferentes formas de rebusque que tienen los músicos en la vida nocturna de la ciudad para darse cuenta de esto. Se trata de actores sociales que utilizan su actividad, la música, como forma de garantizarse el sostenimiento.

La Avenida Caracas con calle 55 es uno de los sectores de la ciudad en los que este rebusque se hace más evidente. Allí también son claras la diversidad y la hibridación musical que existen en Bogotá. Todas las noches esta zona es inundada por una gran cantidad de músicos que se paran allí, en la calle, a ofrecer sus servicios de serenatas para todo tipo de eventos.

Es difícil calcular la cantidad de músicos que se reúnen en este sector de la ciudad. Los fines de semana son, sin duda, los más agitados. Un viernes en la noche es posible encontrar hasta 100 grupos musicales ofreciendo serenatas. Los grupos de mariachis y de tríos de cuerda son los más comunes. Solamente hay 3 o 4 conjuntos vallenatos y uno o dos llaneros.

Hacia las ocho de la noche de un viernes la calle puede estar completamente llena. Aunque está prohibido tocar en el espacio público, hay un conjunto vallenato (acordeón, caja y guacharaca) que ameniza el ambiente por un rato. Los músicos conversan entre ellos. Algunos fuman o toman tinto mientras aparece un cliente.

Los clientes llegan en carro, en taxi o algunas veces caminando. Rápidamente los músicos los abordan ofreciéndoles sus servicios. Es normal ver hasta seis o siete músicos tratando de convencer a un solo cliente de que los contrate. Todos tienen tarjetas de sus grupos en las que especifican el tipo de música que interpretan, y ofrecen dar una audición, “sin ningún compromiso”, para que el cliente conozca su trabajo.

Anteriormente las audiciones se daban ahí mismo, en la calle. Sin embargo, la policía ha puesto problema porque tocar ahí es considerado “escándalo en la vía pública”. Los músicos han tenido que buscar espacios dentro de la misma cuadra para hacerles las demostraciones a sus clientes. Algunos restaurantes del sector, o los mismos camerinos que contratan los músicos para guardar su ropa (el alquiler les cuesta cerca de $25.000 mensuales), se han convertido en los lugares más apropiados para realizar las audiciones.

La mayoría de los grupos que trabajan en este sector ya están establecidos. Sin embargo, si sale trabajo y alguno de los integrantes no está disponible, no hay problema porque se puede contar con los músicos de otras agrupaciones. Como llevan tanto tiempo trabajando en la misma zona, los músicos se conocen entre sí y tienen claro con quién pueden contar y con quién no cuando necesiten completar su grupo.

Casi todas las agrupaciones manejan el mismo repertorio. Como llevan tanto tiempo tocando juntos, es poco lo que ensayan. Únicamente se reúnen para practicar cuando deben montar alguna canción nueva, como por ejemplo las de Vicente Fernández que, como suenan tanto en la radio, empiezan a ser solicitadas por los clientes en las serenatas. Pero esto no ocurre con frecuencia. Generalmente no ensayan, ni siquiera cuando van a tocar con algún integrante nuevo, ya que todos conocen y saben interpretar el mismo repertorio.

Una persona que vaya a la Caracas con 55 a buscar una serenata encuentra una gran variedad de posibilidades. Dentro de los géneros que se ofrecen están: boleros, música mexicana (mariachis), música romántica, vallenatos, música llanera, folclor latinoamericano, música ‘norteña’, música popular y de papayera, entre otros.

Los formatos de los grupos también son diversos. Hay desde mariachis y tríos de cuerdas, duetos de arpa y guitarra, tiple y guitarra, conjuntos vallenatos y grupos llaneros con arpa, cuatro y capachos, hasta tunas, papayeras y orquestas. Lo más interesante es que esta variedad de formatos es ofrecida por casi todas las agrupaciones. Es decir que un solo grupo musical puede dar una serenata de mariachis, de trío o de papayera, según lo desee el cliente.

Y es que la necesidad del rebusque ha hecho que los músicos abarquen diferentes géneros y formatos. La misma competencia en la zona, así como la diversidad e hibridación cultural que se viven en una ciudad como Bogotá, han obligado a los músicos a ofrecer cada vez más servicios y posibilidades. Es por esto que además de las serenatas, hay grupos que ofrecen shows, flores o grabación de las serenatas.

En una buena noche, es posible que un solo grupo pueda dar hasta tres serenatas. Pero esto no pasa siempre. Hay noches en las que solamente sale una. Es una actividad en la que no hay nada fijo. Lo único fijo es que siempre están en la Caracas con 55. Allí esperan a los clientes y ahí regresan después de cada serenata.

Y a pesar de que hay tantos grupos disponibles en ese sector, hay veces en las que la demanda es tan alta que quedan pocas agrupaciones. A las ocho de la noche del viernes, por ejemplo, la calle estaba llena de músicos esperando. Poco a poco empezaron a llegar los clientes y los grupos empezaron a irse. Algunos se iban en el carro de la persona que los estaba contratando, otros en camionetas que alquilan ahí mismo en la cuadra, otros en transmilenio y los demás en taxi.

El tamaño de los instrumentos no es un problema para transportarse. Los músicos ya tienen definidas sus estrategias para acomodar sus instrumentos en los distintos medios de transporte. De esta forma fue posible ver que el grupo de música llanera, integrado por cuatro músicos, se acomodó perfectamente en un taxi Hyundai Atos con el arpa llanera, que fue atravesada diagonalmente entre el asiento trasero y el del copiloto.

Hacia las nueve y media de la noche de ese viernes quedaban pocos músicos en el sector. Es difícil darse cuenta en qué momento se va la mayoría. Poco a poco van llegando los clientes y los grupos se van a trabajar. En ese momento era considerablemente menor la cantidad de músicos que estaban esperando, comparada con la que había hacia las siete u ocho de la noche.

Sin embargo, todo hace parte de un ciclo. Los que van a dar serenatas regresan una o dos horas después y la calle se vuelve a llenar. Son muy pocas las ocasiones en las que el sector queda totalmente desocupado porque la demanda es muy alta. Esto solo ocurre en fechas muy

especiales como el día de la madre o el 24 de diciembre. En el resto de las noches siempre hay músicos esperando que alguien los contrate para ganarse la vida haciendo lo que les gusta: tocar y cantar.

Pero la calle no es el único lugar en el que los músicos buscan trabajo. En la Avenida Caracas con calle 32 está ubicado Camucol, el Centro Artístico Musical Colombiano, que fue fundado en 1955. Allí todas las noches hay presentación de tríos de cuerdas en vivo. La gente puede tomarse algo y conversar mientras escucha boleros, música romántica y folclor latinoamericano.

El Centro Musical funciona en una casa antigua. Allí hay un bar y cerca de 10 mesas de plástico que son cubiertas con manteles de color fucsia. Aunque todos los días hay música en vivo, las noches de los fines de semana son las más agitadas. Un viernes, por ejemplo, es común ver el establecimiento lleno. Tanto así, que a veces es necesario acomodar más mesas y sillas para la gente que sigue llegando.

Las personas que acuden a este sitio van principalmente a escuchar música. Con Camucol trabajan 10 tríos que están afiliados al club. Entre ellos se turnan para presentarse durante la semana y los fines de semana. La música que más se escucha son boleros, pero también se interpreta una gran variedad de música colombiana y latinoamericana.

Las agrupaciones hacen presentaciones para amenizar las noches de los clientes. Por momentos, el trío que está tocando hace una ronda e interpreta una canción en cada una de las mesas. Esto no tiene ningún costo adicional para los asistentes, quienes simplemente deben consumir algo mientras disfrutan de la música en vivo.

Pero así como hay clientes que van a Camucol para conversar un rato mientras se toman algo y escuchan música en vivo, hay otros que sólo van de “pasada”. Se trata de las personas que van a este lugar para escuchar a los tríos y escoger a alguno para dar una serenata. Este es otro de los servicios que ofrece el Centro Artístico Musical Colombiano.

Siempre hay grupos disponibles para que los clientes escojan y contraten para alguna serenata. Además de las demostraciones que se hacen permanentemente durante las noches, también se realizan audiciones a pedido de los clientes. En el segundo piso del establecimiento hay camerinos en los que los clientes pueden escuchar a los diferentes tríos que están disponibles. Esto se hace con el objetivo de que las personas salgan satisfechas con la agrupación que van a contratar para sus serenatas.

Así mismo, el segundo piso del establecimiento también es utilizado para reuniones privadas, en las que los clientes contratan a un trío específico y se reúnen para conversar y tomar algo mientras lo escuchan. Camucol es uno de los pocos sitios que quedan en Bogotá para escuchar tríos en vivo.

Sin embargo, los músicos que trabajan con este Centro Artístico no escapan del rebusque. Ellos también utilizan su actividad para garantizarse la supervivencia, y buscan toques y serenatas aparte de las que consiguen en Camucol. La mayoría de ellos, incluso, tiene otro tipo de grupos con los que interpreta diversos géneros musicales. Tunas y orquestas de salsa son algunos ejemplos.

Otro sector de Bogotá en el que se hace evidente el rebusque de los músicos es en el centro. En el Chorro de Quevedo, por ejemplo, es posible encontrar a varios músicos tocando al aire libre, en la calle. Simplemente ponen el estuche de su instrumento abierto para que la gente que pase y los escuche les dé una propina voluntaria. Hay otros que van de bar en bar por la Candelaria y lo único que reciben es lo que la gente les quiera dar.

Jorge Forero es un músico aficionado al que le gusta tocar los viernes en el Chorro de Quevedo. Generalmente va solo y saca su flauta, su trompeta y su quena para tocar e improvisar. Si llega alguien que quiera acompañar sus melodías, le parece bien. A él le gusta es hacer música y lo que más le llama la atención es cómo logra conectarse con la gente y con otros músicos a través de ella.

Para improvisar en el Chorro de Quevedo, lo que más le gusta a Jorge es el Jazz. Este es uno de sus géneros favoritos y lo puede interpretar tanto en su flauta como en su trompeta. Empieza a tocar solo y es común que en ocasiones se le unan otros músicos que acuden a este sitio como forma de rebusque.

Además de tocar en el Chorro, Jorge suele ir de bar en bar de la Candelaria tocando salsa con un grupo de amigos. Los dueños de estos establecimientos no les pagan nada, pero ellos se conforman con las propinas voluntarias de la gente que se encuentra en estos lugares. Jorge también tiene un grupo de rock y otro de jazz, con los que se presenta en diversos escenarios.

Jorge Forero es otro ejemplo del rebusque de los músicos en la vida nocturna de Bogotá. Además, también es una muestra de la diversidad cultural y musical que se vive en la ciudad. A pesar de que nunca ha estudiado música oficialmente (es diseñador industrial de la Universidad Nacional), es una actividad en la que se desempeña de una forma muy diversa. Jorge abarca varios géneros, toca en diferentes escenarios e interpreta, de forma empírica, varios instrumentos.

Otro sector de Bogotá en el que también se hace evidente el rebusque de los músicos es en el barrio el Restrepo. En la carrera 17 con calle 16 sur están ubicados varios bares y tabernas. Algunos de estos establecimientos ofrecen música en vivo durante los fines de semana.

En el bar Caballo Blanco, por ejemplo, todos los fines de semana se presenta el cantante Carlos, "El Caminante", quien durante 40 minutos o una hora interpreta canciones de despecho para los asistentes a este bar. Usualmente Carlos solamente realiza una presentación por noche, ya que hacia las 12 llega un mariachi.

Sin embargo, cuando el mariachi no se presenta Carlos realiza dos intervenciones, la última de las cuales se lleva a cabo hacia la 1 de la mañana. Generalmente trabaja solo. No es acompañado por ningún músico, ya que utiliza pistas pregrabadas y canta sobre ellas. Durante sus presentaciones se acerca a cada una de las mesas e interactúa con los clientes. En algunos momentos les recibe tragos de aguardiente y les pone el micrófono para que canten.

La gente del bar escucha con atención a “El Caminante” y lo observa cuando baila por momentos en la pista. Si se saben las canciones las cantan o piden algunas de sus favoritas para que Carlos las interprete. Después de 9 o 10 canciones, “El Caminante” se despide y vuelve a sonar música bailable.

Aunque Carlos canta todos los fines de semana en Caballo Blanco, este no es su único trabajo. Como parte de su actividad de rebusque, Carlos ofrece serenatas y ameniza todo tipo de eventos. Además, el despecho no es el único género que interpreta. Dentro de su repertorio están incluidos géneros como el vallenato, los boleros y las rancheras.

Con ejemplos como los de la Caracas con calle 55, Camucol, la Candelaria y el Restrepo, entre otros, se puede evidenciar la diversidad de experiencias culturales y musicales que se presentan en la vida nocturna de una ciudad como Bogotá. Este rebusque de los músicos se enmarca dentro de la hibridación cultural que caracteriza a las sociedades actuales.

Justificación:

Las experiencias culturales de los músicos que viven y trabajan en Bogotá son poco conocidas por la gran mayoría de la gente. Hacer un trabajo de grado en el que se aborden estas experiencias es importante porque a través de él se pueden hacer aportes al campo de estudios de la comunicación y al campo de estudios profesionales del periodismo. Así mismo, es un trabajo que tiene pertinencia social.

El campo de estudios de la comunicación incluye los procesos sociales y culturales. Teóricos como Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini han dedicado gran parte de su trabajo a analizar, desde la comunicación, la importancia que tienen las diversas expresiones culturales en América Latina.

Los conceptos más trabajados por estos dos autores en este ámbito han sido los de diversidad cultural, matrices culturales e hibridación cultural. A través de ellos han abordado los procesos socioculturales de las zonas rurales y urbanas de Latinoamérica. Y a través de estos conceptos se puede abordar la diversidad de experiencias musicales que se vive en una ciudad como Bogotá.

Jesús Martín Barbero sostiene que el campo de estudios de la comunicación no puede ser delimitado desde la teoría, sino que debe abarcar las prácticas sociales de la comunicación. Y en América Latina, afirma, estas prácticas no se limitan a lo que pasa por los medios: se articulan a espacios y procesos religiosos, políticos y artísticos (Martín Barbero, 1987).

De la misma forma, Jesús Martín Barbero afirma que si la comunicación quiere estar abierta a la complejidad de los procesos de comunicación, tendrá que asumir la pluralidad cultural que se expresa en los modos de comunicación. Las experiencias de los músicos que viven y trabajan en

Bogotá hacen parte de la pluralidad cultural de la ciudad, y por lo tanto pueden ser abarcadas desde el campo de la comunicación.

El aporte que este trabajo le da al campo de la comunicación es que no se limita a la teoría, sino que aplica ésta en la práctica. Abordar las historias de vida de los músicos y sus experiencias es una forma de evidenciar los conceptos de diversidad, hibridación y matrices culturales que han sido trabajados por Martín Barbero y García Canclini.

Así mismo, este trabajo contribuye a ampliar el campo de estudios de la comunicación que, como dice Jesús Martín Barbero, no debe quedarse únicamente en la teoría, sino que debe incluir los procesos socioculturales que reflejan la diversidad cultural. Los músicos son una parte fundamental de la pluralidad cultural que existe en Bogotá. Sin embargo, sus experiencias han sido poco estudiadas desde la comunicación. Un trabajo que se dedique a hacerlo sin duda ayudará para que este tipo de expresiones culturales sean cada vez más tenidas en cuenta dentro del campo de estudios de la comunicación.

Este trabajo también le hará un aporte al campo de estudios profesionales del periodismo. Jesús Martín Barbero plantea un nuevo significado para el concepto de periodismo cultural. Pero para que esta nueva definición se pueda aplicar, explica que es necesario entender la cultura como algo más que "un campo especializado de prácticas y productos, sino la dimensión expresiva y creativa de la vida cotidiana" (Martín Barbero, 1991, Pg. 2).

Las experiencias de los músicos hacen parte de esta dimensión expresiva y creativa de la vida cotidiana. Es decir que hacen parte del concepto de cultura y por lo tanto pueden ser abordadas desde la comunicación y desde el periodismo. Y acá entra a jugar la nueva concepción del periodismo cultural que plantea Martín Barbero.

Para este teórico, el periodismo cultural no debe limitarse a la crítica cultural ni a narrar desde la academia. Es importante que el periodismo cultural también incluya las experiencias culturales de la gente, de la vida cotidiana. Y dentro de estas experiencias debe darse a conocer la diferencia, la diversidad.

“Las diferencias que importan en la cultura no son las que diversifican u organizan el campo de la cultura, ni como mundo de prácticas (literatura, música, teatro, plástica, danza, etc.), ni como trama de escuelas, estilos o tendencias, sino las que produce la experiencia social, esto es, la diferencia entre experiencias culturales” (Martín Barbero, 1991, Pg. 2).

Jesús Martín Barbero sostiene que el periodismo cultural debe definirse como un modo de interpelar la diversidad cultural y de dar voz, imagen y escritura a los diversos actores sociales en cuanto sensibilidades, formas de hacer y de experimentar lo cultural (Martín Barbero, 1991, Pg. 2).

Este trabajo hará precisamente eso: darles voz y escritura a los músicos, como actores sociales, y a sus formas de experimentar lo cultural. Además, a través de él se podrá interpelar la diversidad cultural y musical de Bogotá. El aporte de este trabajo al campo profesional del periodismo será el de aplicar el nuevo significado de periodismo cultural planteado por Jesús Martín Barbero.

Así mismo, hacer una investigación sobre las experiencias culturales de los músicos que viven y trabajan en Bogotá también tiene una pertinencia social. Primero, porque le permitirá a la sociedad conocer la forma en la que se articulan algunas formas culturales de su ciudad. Esto a su vez ayudará para que los ciudadanos se reconozcan a sí mismos como ciudad.

También será pertinente para los músicos, que se verán reflejados en este trabajo y esto les servirá para reconocerse como actores sociales y como parte esencial de la construcción de diversidad cultural en la ciudad.

Por último, este trabajo será útil para los estudios que se hacen sobre la ciudad, ya que a través de las historias de vida de los músicos que trabajan en diferentes sectores de Bogotá se podrá conocer la ciudad desde otro ámbito, desde otro punto de vista. También se hará evidente la diversidad musical que existe en Bogotá y se podrán identificar los sitios en los que trabajan los músicos. Este trabajo aportará a los diferentes estudios sobre la ciudad porque Bogotá se verá reflejada a través de los músicos como actores sociales.

Marco teórico

En la actualidad, las ciudades son puntos de convergencia de múltiples formas culturales. Bogotá, por supuesto, no es la excepción. Como lo afirma Jesús Marín Barbero en su texto *Dinámicas urbanas de la cultura,* nos encontramos ante ciudades "que concentran a la población y que tienen una heterogeneidad cultural fortísima. […] Unas ciudades habitadas por una diversidad, por una heterogeneidad cultural enorme en todos los aspectos" (Martín-Barbero, 1995, p. 136).

Anteriormente, afirma Martín-Barbero, el universo cultural era más homogéneo. Las únicas diferencias culturales eran las que se presentaban entre las élites y las masas. Hoy en día, en cambio, la cultura urbana se caracteriza por su enorme "diversidad de formas y de prácticas, de estilos de vivir, de estructuras del sentir, de modos de narrar, pero muy fuerte y densamente comunicada" (Martín-Barbero, 1995, p. 152).

Según Jesús Martín Barbero, la cultura urbana en América Latina ha pasado por una dinámica de desterritorialización, lo que "significa que muchos de los referentes culturales que vive la gente de hoy en la ciudad no pertenecen al ámbito de lo nacional sin que tenga nada que ver con lo que hace unos tiempos se llamaba antinacional o anticolombiano" (Martín-Barbero, 1995, p.145). Así mismo, la cultura es el producto de una hibridación, de una mezcla, y esto se hace evidente en las experiencias urbanas de cualquier ciudadano.

La cultura urbana actual es el resultado de múltiples procesos sociales, dentro de los que se destacan las migraciones desde las zonas rurales a la ciudad. Bogotá se ha convertido en el punto de encuentro de diversas culturas que se han mezclado y han generado una heterogeneidad cultural.

La música es una forma de comunicación y de expresión cultural que no escapa a la diversidad. En una ciudad como Bogotá hay muchas y muy diversas formas de expresarse y de comunicarse a través de la música. También hay diversos escenarios en los que se producen las experiencias musicales. Estos escenarios ya no se limitan a los auditorios ni a los teatros, sino que abarcan desde las calles, los parques y los buses, hasta los bares, los restaurantes, las residencias y los centros comerciales.

El reconocimiento de esta diversidad cultural y musical ha llevado a que los músicos encuentren en su actividad una forma de garantizar su supervivencia. De esta forma, algunos habitantes de la ciudad utilizan la música como forma de rebuscar y asegurar su sostenimiento. Uno de los escenarios más propicios para esto es la noche: la vida nocturna de Bogotá.

Allí los músicos han encontrado muchas formas de aprovechar su actividad como método de supervivencia. Estas formas de expresión musical utilizadas como oportunidades de rebusque nocturno van desde las serenatas, los conciertos y los 'toques' en las calles y en los buses, hasta las actuaciones en bares y restaurantes, las presentaciones en eventos y comidas y la participación en orquestas de baile.

Estas son actividades que se realizan principalmente durante la noche. Como se concluyó en la tesis 'Bogotá de noche', en la vida nocturna de la capital colombiana se confunden, con fuerza y dramatismo, las necesidades de diversión y de supervivencia (Ahumada, 1985). Dentro de esta categoría encajan perfectamente las formas de rebusque de los músicos, ya que en ellas se mezclan la diversión y el gusto que les genera su actividad musical, con las necesidades de garantizar su supervivencia en una ciudad que cada vez ofrece menos oportunidades de trabajo formal, especialmente para los músicos.

Esto también tiene que ver con los procesos de migración a la ciudad, que afectan los procesos culturales urbanos. Según Jesús Martín Barbero, "el aumento brutal de la presión migratoria en los últimos años y la incapacidad de los gobiernos municipales para frenar siquiera el deterioro de las condiciones de vida de la mayoría, está haciendo emerger una 'cultura del rebusque' que

devuelve vigencias a 'viejas' formas de supervivencia rural que vienen a insertar, en los aprendizajes y apropiaciones de la modernidad urbana, saberes y relatos, sentires y temporalidades fuertemente rurales" (Martín-Barbero, 1995, p.155).

En medio de este rebusque que tienen que vivir los músicos, muchas veces se ven enfrentados a lo 'popular urbano', que tiene como componente típico, según Carlos Monsiváis, "la sensación de aplastamiento, el saberse sojuzgado por la ciudad. Un pobre urbano es un ser cuya esencia, en todos sentidos, es carecer de recursos, y cuya presencia colectiva resulta en tiempos de paz una diversión, y en tiempos de crisis una amenaza" (Monsiváis, 1987, p.119).

Estas formas de rebusque de los músicos se enmarcan dentro del concepto de ciudad planteado por Michel Maffesoli (citado por Martín-Barbero), según el cual "el objeto ciudad es una sucesión de territorios en los que la gente, de manera más o menos efímera arraiga, se repliega, busca cobijo y seguridad" (Martín-Barbero, 1995, p.152).

Así mismo, estas formas de rebusque hacen parte de la diversidad cultural que existe en Bogotá, y como experiencias culturales deben ser tenidas en cuenta desde la comunicación. Jesús Martín Barbero, en su texto *Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales* afirma que "el campo de los problemas de comunicación no puede ser delimitado desde la teoría, no puede serlo más que a partir de las prácticas sociales de comunicación, y esas prácticas en América Latina desbordan lo que pasa en los medios y se articulan a espacios y procesos políticos, religiosos, artísticos, etc." (Martín Barbero, 1987).

Siguiendo por la misma línea, Jesús Martín Babero, en su texto *Un periodismo para el debate cultural,* plantea un nuevo significado para el concepto de periodismo cultural. Pero para que esta definición de pueda aplicar es necesario entender la cultura como algo más que "un campo especializado de prácticas y productos, sino la dimensión expresiva y creativa de la vida cotidiana" (Martín-Barbero, 1991, p. 2).

"Las diferencias que importan en la cultura no son las que diversifican u organizan el campo de la cultura, ni como mundo de prácticas (literatura, música, teatro, plástica, danza, etc.), ni como

trama de escuelas, estilos o tendencias, sino las que produce la experiencia social, esto es, la diferencia entre experiencias culturales" (Martín-Barbero, 1991, p. 2).

Según Jesús Martín Barbero, el periodismo cultural debe definirse no como un tema o un ámbito sino como un modo de interpelar la diversidad cultural y de dar voz, imagen y escritura a los diversos actores sociales en cuanto sensibilidades, formas de hacer y de experimentar lo cultural (Martín-Barbero, 1991, p. 2).

Los músicos son actores sociales que hacen y experimentan lo cultural de diversas formas, y es importante que el periodismo cultural les de voz, imagen y escritura. Son múltiples las experiencias musicales que se desarrollan en la vida nocturna de Bogotá, pero el periodismo no les ha dado suficiente espacio para ser narradas. Esta diversidad de experiencias muchas veces pasa desapercibida para la sociedad que no se mueve en el mundo musical.

Cultura híbrida

El universo cultural es heterogéneo. Además de ser diverso, implica también el concepto de hibridación, que es entendido por Néstor García Canclini como "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (García Canclini, 1990, p. 14).

Bogotá se ha convertido en el punto de encuentro de diversas culturas que se han mezclado y han generado una heterogeneidad cultural. Los músicos que viven y trabajan en la capital no han escapado a esta hibridación. La necesidad de supervivencia, y la posibilidad de utilizar la música como una forma de rebusque que garantice su sostenimiento, ha hecho que los músicos se desenvuelvan cada vez más dentro de un ambiente de hibridación cultural.

Esto se ve reflejado tanto en los espacios que se utilizan para tocar, como en los géneros y las formas en las que se expresan los músicos. Los espacios que antes estaban reservados para interpretar determinados géneros musicales ahora abarcan una gran variedad de expresiones de diversos géneros.

El escenario ya no es una limitación para los músicos. Hoy podemos ver que la música clásica, antes reservada para auditorios elegantes y con público selecto, se interpreta en parques y plazas de la misma forma que en salones y teatros. Así mismo, géneros populares de la música colombiana también son expuestos en diversos escenarios, incluidos algunos que antes estaban destinados para otro tipo de interpretaciones.

Néstor García Canclini, en su texto *Culturas híbridas*, se refiere a esta hibridación que involucra nuevos espacios y escenarios. El autor expone un ejemplo puntual que se presentó en México en 1985: en el Palacio de Bellas Artes se llevó a cabo un recital de una representante del Canto Nuevo que había sido ampliamente difundida por televisión. Varios artistas e intelectuales rechazaron el concierto por considerar que no estaba 'a la altura' del teatro. Los cantantes de esta corriente defendieron la actuación de Guadalupe Pineda y expresaron que "el Palacio no debía ser solo para exposiciones de arte culto y ópera, sino extenderse a otras formas de expresión popular que también son parte de la historia de la música" (García Canclini, 1990, p. 325).

En Bogotá los escenarios para hacer música también se han diversificado. La calle, los bares, los restaurantes, los centros comerciales y las residencias son espacios que hoy se utilizan para interpretar música, independientemente de cuál sea el género. Las diversas formas musicales que existen en Bogotá se han ido mezclando a través de los espacios y los escenarios en los que se representan.

Uno de los escenarios que los músicos de hoy utilizan para tocar o para buscar trabajo es la calle. García Canclini considera importante analizar este nuevo espacio. En *La ciudad de los viajeros*, el autor pone el ejemplo de los vendedores ambulantes de Ciudad de México, quienes valoran "su independencia y la distracción que brindan los lugares abiertos". "Pese a las dificultades para pasear por la ciudad, hay quienes dicen gozar cuando trabajan en la vía pública" (García Canclini, 1996, p. 82).

De la misma forma, García Canclini expone el ejemplo de un grupo de fotógrafas que participó en un estudio sobre Ciudad de México. Lo que más destacaron fue que "cada semáforo es un

teatro: hay payasos o gente vendiendo franelas, chicles, pidiendo limosna" (García Canclini, 1996, p. 82).

En Bogotá se presenta una situación similar, y cada vez es más común ver a algunos músicos en las calles y en los semáforos, esperando poder subirse a un bus a tocar o buscando que alguien que pase por ahí en un carro los contrate para dar una serenata o para amenizar alguna reunión social. Todo hace parte del rebusque de los músicos y se enmarca dentro del concepto de hibridación cultural.

De igual forma, la hibridación también se hace evidente en los diferentes géneros que abarcan los músicos de la ciudad. En ocasiones por gusto, o a veces por necesidad, los músicos están preparados para interpretar varios géneros.

Es así como hoy en día es posible encontrar músicos que son capaces de desempeñarse interpretando música clásica (antes reservada para las élites), música popular, música tradicional colombiana, jazz y rock. Estos géneros hacían parte de culturas diferentes, pero la hibridación ha permitido que una sola persona pueda abarcarlos y, en muchas ocasiones, mezclarlos entre sí.

Néstor García Canclini plantea que la mezcla de procesos socioculturales que genera nuevas prácticas sociales se da, en algunas ocasiones, por la creatividad individual y colectiva. También puede ser el resultado de procesos migratorios, de intercambio económico o comunicacional (García Canclini, 1990, p. 16).

En el caso específico de las prácticas musicales puede tratarse de todos estos elementos. En la hibridación de espacios, géneros y formas musicales ha habido creatividad individual y colectiva: un ejemplo de esto son las personas que se suben a los buses a tocar y a cantar a cambio del dinero que los pasajeros les quieran dar. Esta modalidad, producto de la creatividad y la necesidad, ya se ha convertido en una nueva práctica social de un sector de la población que vive en Bogotá.

García Canclini, en su texto *La ciudad de los viajeros,* explica otras implicaciones que tiene esta nueva práctica social de subirse a los buses a tocar o a cantar. El autor presenta los medios de transporte como lugares en los que se vive, ya que al viajar en ellos las personas se apropian del espacio urbano (García Canclini, 1996, p. 24).

Así mismo, los viajes por la ciudad "nos confrontan con seres diferentes y anónimos que nos acompañan en el transporte público o viven en zonas diversas de nuestro entorno habitual. Por eso nos interesa estudiar tanto la realidad de los viajes como los imaginarios que suscita en los viajeros" (García Canclini, 1996, p.24).

Cuando una persona se sube a un bus a tocar o a cantar se está apropiando del espacio urbano, se está confrontando con otros seres y está interactuando con personas anónimas con las que se relaciona por algunos momentos a través de la música. Para García Canclini, la importancia de los viajes por la ciudad radica en las "experiencias vividas", y estas experiencias, en Bogotá, cada vez se caracterizan más por la interacción con personas que utilizan el espacio de los buses para trabajar.

Los procesos migratorios también pueden ser una causa de esta hibridación. El conflicto colombiano ha desplazado a miles de personas del campo a la ciudad, y Bogotá se ha convertido en el lugar de mayor concentración de personas que huyen de la violencia. Debido a la falta de oportunidades, muchos de estos migrantes, dentro de los que se encuentran músicos, tienen que reinventar los espacios y las formas de hacer música para adaptarse a la nueva cultura urbana a la que se enfrentan.

García Canclini plantea que el crecimiento de las ciudades en América Latina es una de las principales causas de la hibridación cultural. La expansión urbana ha hecho que se pase de culturas campesinas locales y homogéneas a una oferta simbólica amplia y heterogénea en el ámbito urbano (García Canclini, 1990, p. 260). En la ciudad coexisten y se mezclan diversas formas culturales, y la música no es la excepción.

Otro factor importante que determina la hibridación cultural, según García Canclini, es el crecimiento de los mercados informales y la precarización del trabajo. (García Canclini, 1990). En los músicos esto es evidente. Con el propósito de garantizarse la supervivencia, los músicos han encontrado en su actividad una forma de rebusque que se desarrolla principalmente como trabajo informal. Muchas veces, incluso, caen en la precarización del trabajo.

Esto se ha debido también a la reorganización social. García Canclini explica que cada día es más difícil ser artista y que no se puede sobrevivir si se está encerrado en un solo campo (García Canclini, 1990, p. 104). En la música se refleja esto de forma clara. Los músicos de hoy no pueden limitarse a un solo género. Para poder utilizar su actividad como forma de rebusque para garantizar el sostenimiento, es preciso que sepan desempeñarse en distintos escenarios y en diversos géneros. De lo contrario no podrán sobrevivir como músicos.

“Puesto que un rasgo de las estructuras simbólicas contemporáneas es el deslizamiento constante entre lo culto, lo popular y lo masivo, para ser eficaz, para invertir bien, hay que actuar en distintos escenarios a la vez, en sus intersticios e inestabilidades” (García Canclini, 1990, p. 324).

Como actores sociales, los músicos no escapan a la hibridación cultural. En todos los aspectos ésta se hace evidente. La hibridación se presenta desde los espacios y escenarios utilizados por los músicos, hasta las formas de hacer música, los géneros interpretados y las fusiones realizadas. Así mismo, la heterogeneidad y la diversidad son dos componentes determinantes de las formas musicales en Bogotá.

Matrices culturales

Jesús Martín Barbero también habla de esta diversidad cultural y de la importancia de estudiarla desde la comunicación. Se refiere a la necesidad de analizar la pluralidad de matrices culturales. “Y entonces cualquier escuela de comunicación que quiera estar mínimamente abierta a la complejidad de los procesos de comunicación hoy tendrá que asumir la diversidad de modos de

comunicación en que se expresa la pluralidad cultural, tanto étnica como de clase, con su riqueza y con su conflictividad" (Marín Barbero, 1990, p. 145).

En el texto *Procesos de comunicación y matrices de cultura,* Martín Barbero insiste en la necesidad de asumir "que los procesos de comunicación no se agotan en el análisis de medios y mensajes, de canales y redundancias, y debe hacer entrar en su análisis y en su práctica la dimensión cultural y los conflictos que ella articula y los espacios en que se constituye: indígenas, populares rurales y urbanos, nacionales, transnacionales" (Martín Barbero, 1990, p. 145).

Por eso es preciso que desde la comunicación se estudien los procesos culturales que se dan en una ciudad como Bogotá y que se les de voz a la diversidad de experiencias culturales que se viven en el espacio urbano. El rebusque de los músicos en la vida nocturna de Bogotá se enmarca dentro de esta diversidad cultural y debe ser estudiado desde la comunicación.

Las experiencias de los músicos bogotanos son mediaciones que construyen el universo cultural de la ciudad y sobre esto también escribe Martín Barbero. "En una palabra, no desde los medios sino desde las mediaciones, desde las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, y las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices culturales" (1990, p.153).

Estas prácticas sociales de los músicos, entendidas como mediaciones, deben ser tenidas en cuenta dentro del objeto de estudio de la comunicación. Esta nueva visión hace parte de una *"revalorización de lo cultural"* que "es a la vez valoración de las mediaciones –de las diferentes temporalidades sociales y la multiplicidad de matrices culturales– y percepción de dimensiones inéditas del conflicto social, de nuevos espacios y nuevos sujetos: étnicos, regionales, religiosos, sexuales, generacionales" (Martín Barbero, 1990, p. 165).

Martín Barbero insiste en que la comunicación no debe limitarse a analizar la cultura desde la teoría. "En todo caso no se trata de desdibujar teóricamente la fuerza social de los medios sino de *diseñar un nuevo mapa de problemas:* el de las mediaciones que constituyen las diferentes

matrices culturales, las diversas temporalidades sociales, la pluralidad de los sujetos, de las instituciones y de las organizaciones. La especificidad del campo de la comunicación deja así de responder a un recorte teoricista […] para ser rescatada en la construcción de las articulaciones en la cultura de las prácticas de comunicación con los movimientos sociales" (1990, p. 152).

Las prácticas musicales hacen parte de la comunicación y deben ser narradas como experiencias sociales y culturales. Néstor García Canclini expone que la forma más propicia para hacerlo son las crónicas periodísticas, a través de las cuales se pueden contar "las discontinuidades de la vida urbana". Como ejemplos, García Canclini pone a Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco y Herman Bellinghoausen. "En su afán por seguir siendo testigos articuladores de las experiencias urbanas, los actuales cronistas dedican gran parte de si trabajo a las industrias culturales y a los nuevos modos de consumo" (García Canclini, 1995, p. 98)

Es preciso entonces que las experiencias musicales de la vida nocturna en Bogotá sean narradas a través de crónicas. La diversidad musical en la ciudad es muy amplia y puede ser mostrada a través de las historias de vida de algunos de los músicos que utilizan su actividad como forma de rebusque para garantizarse la supervivencia. Por medio de crónicas se pueden narrar la diversidad y la hibridación que caracterizan a la cultura de una ciudad como Bogotá.

Objetivos:

- **Objetivo general:**

  - Abordar, desde el periodismo, las experiencias culturales de algunos músicos que acuden a su actividad artística como forma de rebusque en Bogotá, con el fin de realizar crónicas periodísticas.

- **Objetivos específicos:**

  1. Identificar las expresiones musicales más comunes de los músicos que trabajan durante la noche en Bogotá (mariachis, tríos, vallenatos).
  2. Identificar de qué lugar o de qué regiones del país provienen estos músicos.
  3. Identificar cuál fue el proceso de aprendizaje musical de estos músicos que trabajan en la vida nocturna de Bogotá.
  4. Identificar con cuáles otras actividades combinan estos músicos su actividad artística para garantizarse el sustento.

Metodología:

1. Este será un trabajo periodístico e investigativo. Se hará trabajo de campo para conocer la diversidad de expresiones musicales que se desarrollan en la vida nocturna de Bogotá. Posteriormente se enfatizará en algunas historias particulares –a través de las cuales se reflejará esta diversidad- y se realizarán crónicas periodísticas como producto final.

2. El corpus de investigación estará compuesto por algunas zonas de Bogotá en las que trabajan diversos grupos de músicos: La Avenida Caracas con calle 55, la Candelaria, en el centro de la ciudad, el barrio El Restrepo, el Centro Artístico Musical Colombiano (Camucol) que está ubicado en la Avenida Caracas con calle 32, y la zona rosa de Bogotá.

3. Las fuentes primarias de este trabajo serán los músicos que realizan su actividad en la vida nocturna de Bogotá. También se utilizarán fuentes documentales para el marco teórico: las principales serán Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini. Se utilizarán otras fuentes documentales para el trabajo metodológico de las crónicas.

4. Este trabajo iniciará con un proceso de investigación teórica. Después de encontrar algunos conceptos específicos que se puedan aplicar a la práctica, se realizará un trabajo de campo inicial para determinar algunas zonas específicas de la ciudad en las que haya músicos que trabajen durante las noches. Con esa información se desarrollará el marco teórico, en el que se articularán los conceptos de los autores con las prácticas observadas en el trabajo de campo inicial.

Se planteará el problema con la justificación y se determinará un objetivo general y unos objetivos específicos.

Después de hacer el marco teórico se hará un trabajo de campo más exhaustivo, a través del cual se determinarán los personajes específicos sobre los que se escribirán las crónicas. Por último se procederá a redactar las crónicas periodísticas con base en toda la información que se tenga.

5. Las técnicas que se van a utilizar para este trabajo son: inicialmente, la de investigación. A través de esta técnica se construirá el marco teórico y se realizará la escogencia de las zonas que constituirán el corpus de investigación. Otra técnica será la de observación. Al principio, las salidas de campo consistirán solo en esta técnica. Posteriormente incluirán entrevistas a algunos de los músicos y también a las personas que los contratan o los escuchan en sus lugares de trabajo.

6. Cuando ya se hayan seleccionado los personajes sobre los que se realizarán unas crónicas periodísticas se articularán la salida de campo, la entrevista y la investigación para profundizar en las historias de vida de cada uno de ellos. Una vez se tenga toda esta información se redactarán las crónicas periodísticas como producto final.

Cronograma

Semana	Actividad
1 – 3	Investigación y construcción del marco teórico
4 – 5	Primeras salidas de campo (observación)
6	Definición y redacción del corpus de investigación
7	Planteamiento del problema, justificación y objetivos
8 – 9	Trabajo de campo, selección de los personajes
9 – 14	Trabajo de campo con los personajes, observación, entrevistas
14 – 18	Redacción de las crónicas
18	Entrega final del proyecto

Bibliografía

- AHUMADA, Marilyn, AMAYA, Raquel Sofía, GUZMÁN, María Carolina, TELLO, Luis Felipe, y VARGAS, Luis Miguel. *Bogotá de noche*. Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1985.

- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Editorial Paidós. Buenos Aires, 2005.

- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización.* Editorial Grijalbo. México, 1995.

- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos México 1940 -2000.* Editorial Grijalbo. México, 1996.

- MAFFESOLI, Michel. Citado por: Jesús Martín Barbero en *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación.* En: Comunicación y espacios culturales en América Latina. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1995.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. En: Comunicación y espacios culturales en América Latina. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1995.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales.* En: Comunicación y culturas populares. Ediciones G. Gili. México, 1987.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dinámicas urbanas de la cultura.* En: Comunicación y espacios culturales en América Latina. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 1995.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. Ediciones G. Gili. Máexico, 1990.

- MARTÍN- BARBERO, Jesús. En: Un periodismo para el debate cultural. Disponible en: http://www.scribd.com/doc/7579005/Un-periodismo-para-el-debate-cultural

- MONSIVÁIS, Carlos. *La cultura popular en el ámbito urbano. El caso de México.* En: Comunicación y culturas populares. Ediciones G. Gili. México, 1987.